

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*DE RETOUR :*

LE POST-EXIL COMME MISE À L'ÉPREUVE DE L'ORIGINE  
DANS LES SPECTACLES DE JORGE LAVELLI ET ANDREI SERBAN

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
ANREA FEOLI-GUDINO

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À M. Maurin, directeur de recherche « revenant », qui, par sa sensibilité, sa patience et sa rigueur, a su m'initier au théâtre autrement et m'a permis de mener à bien un projet non seulement académique mais intime.

À Arnaud, qui m'a toujours appuyée et encouragée et qui est allé avec enthousiasme partout où ce mémoire le demandait.

À Monique, pour le temps passé avec Penélope, pour ses lectures, ses corrections et commentaires, pour son énergie et toute son aide.

À Laetitia pour sa patience et sa joie avec Penélope et moi.

À ma famille, à mes amis et à ceux qui m'ont aidée, encouragée, écoutée et qui se sont intéressés au projet : Papi, Juli, Norbert, Mami, Étienne, Claire, Tialy, Augustin, Florence, Ixel, Shirin, Pame, Edwige, Célia, Regi, Miruna, Delphine, Sandrine, Sicaire, Marie-Laure, Samia, Miguel, José, Dulce, Hugo, Viviana, Anabelle, Fatiha, Rebecca, Virginie, Anja, Dilek, Francine Dussault et Liviu Dospinescu.

À Jorge Lavelli et à Andrei Serban, pour leur générosité.

À tous ceux et celles qui m'ont tendu la main dans la tour de Babel qu'est la recherche des sources : Roxana Croitoru (Théâtre national de Cluj), Kinga Kovacs (Théâtre hongrois de Cluj), Violeta Popa et Ionut-Mihail Corpaci-Teodorescu (Théâtre national de Bucarest) en Roumanie. Amparo Ghio, Marcela Pérez, Kiev Staiff (Teatro San Martín, Buenos Aires) et Francisco Sarmiento (Teatro Libertador San Martín, Córdoba) en Argentine. Le personnel de Richelieu, de l'INA, de la BNF et des Archives Nationales, Valérie Ebersohl (Grande Halle de la Villette), Caroline Ludot (Opéra de Paris), Anne Dorémus (Théâtre national de la Colline), l'Odéon-Théâtre de l'Europe, les Archives de Châlon-sur-Saône, le Théâtre de l'Eldorado, le T.N.P. de Villeurbanne, L'espace Cardin, le Festival d'automne à Paris, le

Théâtre des Bouffes du Nord, le Théâtre national de Chaillot et Alain Satgé en France. Isabelle Leblanc à Montréal. Ozzie Rodriguez (La Mama Experimental Theatre Club), The Lincoln Center Library for the Performing Arts, The New York Public Library, The Theatre on Film and Tape Archive et The Loeb Drama Center aux États-Unis.

## RÉSUMÉ

Au retour, l'altérité rencontrée une première fois lors de l'exil s'est transformée. La confrontation avec le « nouveau » pays d'origine mène à un chavirement identitaire et le « revenant » fait l'expérience de l'« entre-deux » du post-exil. L'exilé qui revient à son origine met sa personne, ceux qui l'accueillent et sa vie en général, à l'épreuve. Dans les mises en scène de Jorge Lavelli, exilé volontaire argentin, et d'Andrei Serban, exilé politique roumain, de retour dans leur pays natal, on découvre des fragments de leur origine, des traces de leur retour chez eux. Bertolt Brecht a été l'exemple séminal de ce mémoire. Il est rentré en Allemagne définitivement après un long exil. Lavelli vit des retours ponctuels à Buenos Aires. Serban tente un retour plus stable à Bucarest; après un premier retour de trois ans, il fait des retours ponctuels à Cluj et à Bucarest. Le premier chapitre de ce mémoire aborde l'altérité et l'identité du retour sous trois angles : être l'autre (*Yvonne, princesse de Bourgogne* - 1972 de Lavelli et *Oncle Vanja* - 2007 de Serban); devenir l'invité chez soi (*Mein kampf (farce)* - 2000 de Lavelli et *La mouette* - 2007 de Serban); la langue maternelle comme outil identitaire (*Divines paroles* - 1964, *La fille de l'air* - 2004 et *Le roi Lear* - 2006 de Lavelli; *Une trilogie antique (Médée, Les Troyennes et Électre)* - 1990 et *Qui a besoin de théâtre?* - 1990 de Serban). Dans le deuxième chapitre, nous étudions comment la mémoire (*Six personnages en quête d'auteur* - 1998 de Lavelli et *La cerisaie* - 1992-1993 de Serban), la perte (*Le roi Lear* et *Médée*) et la quête de l'universel (*La fille de l'air* et *Les Troyennes*) se déploient sur la scène pour dessiner l'entre-deux du retour. Le chapitre 3 traite de la réception en deux temps : nous verrons les particularités de l'œuvre chez chaque metteur en scène quand il retourne dans son pays natal d'une part, et d'autre part, nous étudierons le regard que portent la critique et le public sur Lavelli. Des neuf spectacles à l'étude, sept contiennent des traces de reprise, de duplication ou de recréation de la version originale montée dans les pays d'accueil respectifs : la France pour Lavelli et les États-Unis pour Serban. Cette réflexion sur l'œuvre de metteurs en scène « revenants » procède d'une double approche : d'un point de vue philosophique et du point de vue de l'analyse théâtrale.

MOTS-CLÉ : retour, exil, identité, origine, théâtre, mise en scène, Lavelli, Serban.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION	
DE L'EXIL AU RETOUR.....	1
CHAPITRE I	
L'ALTÉRITÉ COMME IDENTITÉ.....	11
1.1 L'altérité et l'identité au retour .....	11
1.1.1 Représenter la différence.....	14
1.1.2 Les rencontres au retour .....	21
1.2 Devenir l'invité chez soi .....	25
1.2.1 L'hôte et l'invité chez Lavelli .....	29
1.2.2 L'invitée-diva chez Serban.....	34
1.3 La langue maternelle : outil identitaire .....	38
1.3.1 L'espagnol à Buenos Aires.....	40
1.3.2 Le théâtre en roumain.....	42
CHAPITRE II	
LA SCÈNE COMME ENTRE-DEUX .....	45
2.1 L'omniprésence de la mémoire.....	51
2.1.1 La mémoire à travers Pirandello.....	52
2.1.2 La scène de <i>La cerisaie</i> comme mémoire .....	57
2.2 La perte comme moteur de création.....	58
2.2.1 La perte de l'exilé volontaire « revenant ».....	59
2.2.2 La perte de l'exilé politique « revenant ».....	61
2.3 Une quête de l'universel.....	64
2.3.1 Présence du politique sur scène.....	65
2.3.2 La même histoire qui se répète.....	67
CHAPITRE III	
LA RÉCEPTION AU RETOUR.....	71
3.1 L'œuvre au retour.....	72
3.1.1 Le refus du régionalisme chez Lavelli.....	74

3.1.2 Le retour d'Oreste .....	76
3.2 Le retour du fils prodigue.....	77
3.2.1 La critique gâte Lavelli.....	77
3.2.2 Lavelli et le public de Buenos Aires.....	93
CONCLUSION .....	100
APPENDICE A	
ENTRETIEN EN ESPAGNOL AVEC JORGE LAVELLI.....	103
APPENDICE B	
ENTRETIEN AVEC ANDREI SERBAN .....	122
APPENDICE C	
TABEAU DES DOCUMENTS SUR LES SPECTACLES DES RETOURS DE JORGE LAVELLI.....	130
APPENDICE D	
TABEAU DES DOCUMENTS SUR LES SPECTACLES DES RETOURS D'ANDREI SERBAN .....	132
RÉFÉRENCES.....	135

## AVERTISSEMENT

Dans la liste de références, nombreuses sont celles qui portent l'expression « page inconnue ». La raison de cette mention est la suivante : les photocopies de la presse argentine et les coupures des journaux français des archives omettent la majorité du temps la page ou les pages des articles. Dans le texte, l'expression « page inconnue » a été supprimée pour alléger la lecture.

La citation de Violeta Popa, secrétaire littéraire du Théâtre national de Bucarest, provient d'une correspondance électronique en français que nous avons entretenue durant la période de la recherche des sources. La rencontre avec Ionut-Mihail Corpaci-Teodorescu, coordonnateur du programme culturel du Théâtre national de Bucarest, à Bucarest s'est déroulée en anglais. C'est pour cette raison qu'il n'existe pas de numéro de page, ni de traduction du roumain, pour ces références.



Canción *Corazón lejano* – Chanson [*Coeur lointain*]  
de Hugo Moraga

He visto a mi pueblo tan repartido  
Algo de Santiago en pleno París  
Algo de este cielo azulado se ha ido  
Le está faltando un pedazo a nuestro país

[J'ai vu mon peuple tellement éparpillé  
Quelque chose de Santiago en plein Paris  
Quelque chose de ce ciel bleuâtre est parti  
Il manque un morceau à notre pays]

Como no le faltara si tantos hermanos  
Se fueron de noche con hijo y mujer  
Por qué habrán quedado vacías las manos  
Que tanto merecen la hora de volver

[Il peut bien lui manquer, car beaucoup de nos frères  
Sont partis pendant la nuit avec femme et enfant(s)  
Pourquoi les mains sont-elles restées vides?  
Elles méritent tant l'heure du retour]

Que la prisión de la distancia  
Aunque no encierra hiere más  
Que el tiempo de la muerte avanza  
Matando el tiempo de la paz  
Que ya es la hora del regreso  
La patria tiene su lugar  
Algo de Chile sigue preso  
Y ya debiera regresar

[On dit que la prison de la distance  
Même si elle n'enferme pas, blesse davantage  
Le temps de la mort avance  
En tuant le temps de la paix  
C'est déjà l'heure du retour  
La patrie a sa place  
Quelque chose du Chili persiste, emprisonné  
Et cela devrait revenir]

He visto a mi gente tan separada  
 Que junto con ella todo lo perdí  
 Si Chile tuviera su herida cerrada  
 No andaría su sangre tan lejos de aquí

[J'ai vu les miens si séparés  
 Avec eux j'ai tout perdu  
 Si la blessure du Chili était refermée  
 Son sang ne coulerait pas aussi loin d'ici]

Tan lejos de todo lo que es nuestra vida  
 No es posible que viva nuestro corazón  
 Quién pudiera mostrarme el punto de partida  
 Que ahí está la patria con una oración

[Si loin de tout ce qui est notre vie  
 Il n'est pas possible que notre cœur vive  
 Qui pourrait me montrer le point de départ  
 Là où est la patrie, avec une prière]

Que la prisión de la distancia  
 Aunque no encierra hiere más  
 Que el tiempo de la muerte avanza  
 Matando el tiempo de la paz  
 Que ya es la hora del regreso  
 La patria tiene su lugar  
 Algo de Chile sigue preso  
 Y ya debiera regresar

[On dit que la prison de la distance  
 Même si elle n'enferme pas, blesse davantage  
 Le temps de la mort avance  
 En tuant le temps de la paix  
 C'est déjà l'heure du retour  
 La patrie a sa place  
 Quelque chose du Chili persiste, emprisonné  
 Et cela devrait revenir]

À Arnaud, celui qui a toujours compris l'exilée et la « revenante » que je suis, et à Penélope qui me retrouvait toujours joyeuse après les séances de travail.

À tous ceux qui sont habités par le retour au pays natal et à tous ceux qui y retournent.

Depuis que j'ai quitté l'Espagne en 1936, j'ai toujours vécu en état d'urgence. D'où, sur les chemins de la mémoire, cette quête passionnée d'une identité égarée. D'où ce singulier voyage [le retour] à la recherche des signes qui la révéleraient.

Maria Casarès

J'étais extrêmement excitée sans rien trouver d'autre que l'excitation et le malaise que le cauchemar tissait au creux de ma conscience en éveil, qui nouait mon estomac et noyait maintenant dans sa lumière laiteuse l'espace ouvert que je m'étais si bien appliquée à rendre vacant pour laisser place à une entière disponibilité. [...] Depuis le jour où j'avais signé le contrat qui m'engageait à prendre le train pour Madrid, le 19 juillet 1976, afin d'y répéter et jouer *Le Repoussoir* de Rafael Alberti, j'avais vécu des mois de fervente et folle exaltation où le monde qui m'entourait, Grenoble, Paris, La Vergne, étaient broyés dans la quête aveugle de cette part d'inconnu si intime, si profonde, qu'il me fallait enfin affronter.

Maria Casarès

## INTRODUCTION

### DE L'EXIL AU RETOUR

Nombre d'hommes de théâtre -- Bertolt Brecht, Wajdi Mouawad, Iouri Lioubimov, Augusto Boal -- ont connu ou vivent toujours l'exil. Ils ont quitté leur pays d'origine pour des raisons politiques, économiques, des motifs personnels et, parfois aussi, à cause de circonstances imprévues. L'exil met quiconque en fait l'expérience face à l'altérité et fait vaciller l'identité. La vie de l'exilé est rythmée en permanence par l'état d'oscillation qui caractérise l'entre-deux : entre les références au pays d'origine et celles du nouveau pays. Ce va-et-vient entre le point de départ, ancrage originel de l'identité, et les nouvelles références, est également accompagné d'un profond sentiment d'égarement : l'appel constant à la mémoire joue un rôle de premier plan, qui va de pair avec une sensation de perte. Le déracinement porte les couleurs de l'éloignement et de l'absence, mais ce qui semble parfois n'être que déchirure, solitude et nostalgie engendre aussi une énergie féconde et nourrit la création. La nouveauté et la diversité des références auxquelles est soumis l'exilé contribuent également à enrichir son imaginaire. Consciemment ou inconsciemment, d'une manière explicite ou plus subtile, les découvertes et les difficultés de l'exil s'inscrivent dans l'œuvre de l'artiste. Incontestablement, l'exil change une vie; c'est une situation qui suscite des questionnements sur l'origine et qui influence, par le fait même, la vision du créateur.

Que le séjour dans le pays d'adoption soit court, moyen ou long, certains exilés décident de revenir temporairement ou de façon définitive à leur pays, à leur point d'origine. Le retour, ainsi,

[c]'est l'autre face de l'exil, le double complémentaire de la question initiale. Et tout exilé s'y confronte, encore plus lorsqu'un changement politique s'opère dans le pays d'origine. Le retour? L'attend-il? Le craint-il? Retourner ou pas? Brecht le dit, la réponse se formule par rapport à soi, à l'étranger et aux tâches nouvelles que l'on s'assigne dans le pays de départ. Retourner n'est pas une défaite... retourner n'est pas non plus une victoire. (Banu, 2002, p. 132)

Qui est le metteur en scène « revenant » - repère initial? Qui sont les metteurs en scène qui retournent vers leurs origines, à qui est consacré ce mémoire? Précisons que, dans ce texte, le terme « revenant » placé entre guillemets désignera l'exilé qui rentre dans son pays natal, tout aussi bien que, en un sens figuré, le spectre que l'exilé peut devenir dans pareille situation. Lorsque le terme est employé sans guillemets, il est pris au sens littéral de « fantôme ».

Pour Bertolt Brecht (Augsbourg, 1898-1956), exilé politique, fuir est la réponse, dans son cas, à une double menace : menace physique et menace artistique des Nazis. Il vit l'exil et revient à son Allemagne natale. Cette trajectoire offre des parallèles, des oppositions, des enseignements. Elle entre en résonance avec l'expérience des deux metteurs en scène d'origine différente, de génération différente, qui sont les « revenants » que nous nous proposons d'étudier : Jorge Lavelli et Andrei Serban.

Jorge Lavelli (Buenos Aires, 1932) part en France en 1961 avec une bourse d'études du Fonds national des Arts de l'Argentine. Son départ est volontaire. Il s'y établit et devient le premier directeur du Théâtre national de la Colline, à Paris, de 1987 à 1996. Il continue à vivre et à travailler à Paris mais retourne en Argentine à neuf reprises lorsqu'il est invité. Ce sont donc des retours temporaires durant lesquels il monte (ou remonte) sept pièces de théâtre et deux opéras : *Divines Paroles* de Valle Inclán (1964); *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz (1971); *L'affaire Makropoulos* de Janacek (1986); *Macbett* de Ionesco (1993); *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1998); *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1999); *Mein kampf (farce)* de Tabori (2000); *La fille de l'air* de Calderón de la Barca (2004) et *Le roi Lear* de Shakespeare (2006).

Invité par Ellen Stewart (La Mama Experimental Theatre Club), Andrei Serban (Bucarest, 1943) quitte la Roumanie pour aller vivre trois mois aux États-Unis (à New York) en 1969 avec une bourse de la Fondation Ford. Il reste à New York. En décembre 1989 (deux mois après le renversement de la dictature de Ceausescu), la direction du Théâtre national de Bucarest et de l'Opéra lui sont offertes et il retourne en Roumanie trois ans, vingt ans après son départ. De nouvelles circonstances l'incitent à rentrer à nouveau aux États-Unis. Il y vit, monte des mises en scène ailleurs, comme à l'Opéra national de Paris, par exemple, et

enseigne actuellement à l'Université de Columbia. Mais en 2006 et 2007, il est retourné cinq fois en Roumanie, à Cluj. Voici les spectacles qu'il a montés pendant son premier court retour : la reprise d'*Une trilogie antique* (*Médée*, *Électre* et *Les Troyennes*) (1990), spectacle d'anthologie, *Qui a besoin de théâtre?* (*Our Country's Good*) de Wertenbaker (1990), *La nuit des rois* de Shakespeare et *La cerisaie* de Tchekhov (1992-1993). Dans les dernières années, Serban vit une vague de retours épisodiques et présente *Purifiés* de Kane (2006), *Oncle Vania* de Tchekhov (2007), *La mouette* de Tchekhov (2007), *Don Juan au Soho* de Marber (2007) et *Rock'n'roll* de Stoppard (2007). La dernière pièce que Serban monte à Bucarest est *Le roi Lear* (2008).

Les metteurs en scène Lavelli et Serban, autant que Brecht, ont toujours voulu retourner dans leurs pays d'origine pour y vivre, pour y travailler ou pour les deux raisons. Brecht chassé d'Allemagne, tient à y revenir. James Lyon écrit, à propos des années que Brecht passe aux États-Unis, que c'est la dernière période de son exil. Selon lui, Brecht croit que sa destinée est dans sa terre natale, contrairement à beaucoup de réfugiés qui peu à peu assimilent la culture américaine et ne retournent pas en Europe, ou rentrent après plusieurs années d'exil, souvent sans enthousiasme. (1982, p. 309) Georges Banu témoigne également de cette détermination de Brecht à regagner l'Allemagne dès que possible : « Le poète [Brecht] dresse un manuel de vie digne des stoïciens, manuel dont la première règle consiste à ne pas admettre l'exil comme définitif. Le combattre, c'est accepter de vivre dans l'instant, d'être prêt à retourner. » (2002, p. 129). En ce qui concerne Lavelli, quarante-huit ans d'exil et de vie parisienne et plusieurs allers-retours en Argentine révèlent une envie de vivre en France, mais il conserve aussi une volonté d'aller à Buenos Aires et de se retrouver dans son chez-soi originaire, en plus d'y faire des mises en scène. Du côté de Serban, enfin, on constate que celui-ci veut réintégrer la vie quotidienne et culturelle roumaine et qu'il opte aussi pour des allers-retours en Roumanie, tout en continuant à habiter à l'étranger. L'amour de Lavelli pour Paris, les quelques obstacles rencontrés au niveau théâtral en Argentine, et la situation politique roumaine pour Serban, les retiennent à l'étranger, au point qu'ils voient cet ailleurs devenir un autre chez- soi.

D'après les données que nous avons recueillies et dont nous disposons, dès que Lavelli a une occasion de rentrer en Argentine pour travailler à une mise en scène, il le fait. Dès 1964, trois ans après avoir quitté Buenos Aires, il y retourne pour la première fois, pour la mise en scène de *Divines Paroles* de Valle Inclán. L'accueil n'est pas aussi chaleureux qu'il le sera par la suite, à partir de 1972, avec *Yvonne, princesse de Bourgogne*. La déception du premier retour refroidit-elle Lavelli, lui enlève-t-elle l'envie de rentrer à Buenos Aires définitivement? Son séjour à Paris, en tout cas, n'est pas terminé : il apparaît probable que le retour n'est pas sa préoccupation première à ce moment-là. Le jeune metteur en scène se confrontera véritablement à la question du retour lorsque sa bourse tirera à sa fin, en 1965. Mais lorsqu'elle est prolongée, il décide de rester. Il n'est pas prêt à quitter aussitôt une ville qui le fascine, dont il n'a pas encore profité autant qu'il le voudrait et où il croit que bat le cœur du théâtre. Sa carrière ne fait que commencer et il désire participer activement à la vie théâtrale parisienne. Le deuxième moment de questionnement à propos d'un retour « définitif » se produit à la fin de son mandat de dix ans comme directeur du Théâtre national de la Colline en 1996. Les raisons exactes de sa décision de rester en France sont inconnues.

En ce qui concerne Serban, il veut retourner et travailler en Roumanie plus rapidement que ce que la dictature lui permet : après tout le temps passé hors de sa patrie, Serban en est banni, tout comme Brecht l'a été d'Allemagne. Ils sont tous deux des exilés politiques, au sens juridique du terme. Quand Serban arrive à New York en 1969, il monte *Ubu Roi* de Jarry et *Arden of Faversham* (anonyme) à La Mama, spectacles qu'il a déjà présentés lorsqu'il était étudiant à l'Institut de théâtre et du cinéma à Bucarest. Peter Brook, qui voit ces deux créations, lui demande alors de l'assister à Paris dans sa production intitulée *Orghast*, pendant un an. *Orghast* est présenté au Festival de Chiraz en Iran, en 1971. Serban réfléchit : « If I go back to Romania now, I'll just blow my chance, because I'll never get a passport from a Communist country to go out a second time. » (Bartow, 1988, p. 295) Il choisit donc de travailler avec Peter Brook et de ne pas retourner en Roumanie tout de suite. Il est à ce moment-là confronté à la question du retour tout autrement que Lavelli, en tant qu'exilé politique. En effet, quand son pays d'origine connaîtra un changement politique, lors de la chute du régime dictatorial de Ceausescu en 1989, Andrei Plesu, critique d'art persécuté pendant la période communiste, nommé ministre de la culture, lancera une invitation aux



artistes qui ont fui à revenir en Roumanie. Serban est alors l'un des premiers à répondre à l'appel et il est nommé à la direction du Théâtre national de Bucarest.

Ainsi, pour les deux metteurs en scène à l'étude, « le provisoire est devenu définitif » comme l'écrit Tzvetan Todorov à propos de lui-même, en 1996, après trente-trois ans d'exil volontaire. (p. 13) Le cas de Todorov est semblable à celui de Lavelli, puisqu'il a quitté Sofia pour Paris en 1963 pour y « parfaire son éducation » pendant un an, à la fin de ses études supérieures. (p. 13) Il y est resté. Dans le cas de Serban, c'est plutôt la situation politique dans son pays d'origine qui est la cause de son incapacité à quitter New York. Il précise:

« [a]fter the year with Brook, it was quite clear that I could not return. What Brook did, more than anybody else, was to inspire my curiosity for theatrical journeys, for taking complicated side paths before returning to the main road and then testing what has been found. He helped me to open my eyes in the right direction, to search for what is not easily visible rather than accepting ready-made answers. I knew I could not return to Romania with this attitude since as soon as you question anything in a Communist country, you are already against the regime. The friends Brook helped me establish were in New York and that's where I had to be. » (Bartow, 1988, p. 295-296)

Après 1975, Serban retourne presque chaque année rendre visite à sa famille et à ses amis. Cependant, il ne peut pas travailler. En 1982, lorsqu'il tente de livrer un paquet à un ami au Théâtre national de Bucarest, il découvre que l'entrée lui en est interdite. Il proteste, explique qui il est, dit qu'il connaît tout le monde dans ce théâtre. On lui répond que, depuis qu'il est devenu citoyen américain, il ne peut plus assister à des répétitions parce qu'elles sont considérées comme « secrets d'État ». (Menta, 1995, p. 150) Serban reviendra en Roumanie librement vingt ans plus tard. Todorov mettra presque le même temps, dix-huit ans, pour rentrer à Sofia (un voyage de dix jours), mais c'est par choix personnel qu'il ne l'a pas fait avant.

Comme le dit Banu : « retourner n'est pas une défaite... ». (2002, p. 132) Serban consent par enthousiasme à retourner diriger un théâtre institutionnalisé qui a longtemps été inaccessible et qui emploie 500 personnes. Restructurer une telle organisation représente plus qu'un défi. Comme le dit encore Banu, le retour ne constitue pas non plus une victoire. Et le

metteur en scène roumain en est un exemple : malgré ses efforts, malgré un changement radical de l'aspect des lieux, une programmation prometteuse sur le plan artistique et un public qui se réconcilie avec les salles du théâtre, le projet est freiné, voire arrêté. Le ministre change et les autres nominations sont révisées. Serban est obligé de démissionner en 1993. Il repart aux États-Unis. Ed Menta donne d'autres précisions sur ces circonstances : le théâtre n'a pas les moyens de payer des metteurs en scène invités, ni Serban lui-même : des néo-communistes resurgissent en Roumanie. Une occasion se présente à New York, à l'université Columbia, pour que Serban enseigne et dirige le centre Oscar Hammerstein II d'Études théâtrales. (1995, p. 153) Toutes ces raisons le poussent à abandonner la direction du théâtre à Bucarest. Toutefois, il n'exclut pas l'idée de retourner de temps en temps faire des mises en scène en Roumanie. C'est ainsi que, treize ans après son premier retour, il va travailler à Cluj. Il y présente cinq pièces en deux ans. Cette ville roumaine est très active sur le plan artistique et théâtral. Les théâtres y semblent plus souples qu'à Bucarest en ce qui concerne la programmation et les metteurs en scène invités. De plus, les directions de ces théâtres sont enthousiastes devant les mises en scène que propose Serban. C'est comme si on le redécouvrait, et il est invité à plusieurs reprises. En 2008, c'est le théâtre Bulandra qui accueille Serban à Bucarest. Lors d'une conversation avec Ionut Corpaci-Teodorescu, celui-ci, coordonnateur du programme culturel du Théâtre national de Bucarest, souligne que le théâtre Bulandra est moins conservateur que le Théâtre national de Bucarest. Il ajoute que l'administration du Théâtre national compte démolir sa façade austère, commandée par Ceausescu, et la reconstruire comme prévu dans le plan original, à l'image d'un chapeau haut-de-forme, en faisant appel à l'architecte du projet initial. Un vent de changement souffle-t-il au Théâtre national de Bucarest? Peut-être. Les intentions y sont, mais ce n'est pas encore fait. Changer l'architecture du théâtre ne modifie pas automatiquement la programmation, et encore moins la mentalité de ses artisans. Est-il question d'un début d'ouverture, prometteur pour Serban et d'autres? Seul le temps le dira... En ce qui concerne Lavelli, celui-ci connaît aussi plusieurs situations difficiles, tant sur le plan organisationnel que sur le plan administratif durant quelques-uns de ses retours en Argentine. Ainsi, une fois que le processus d'immigration est enclenché, « le revers de la médaille », le retour, s'avère une question complexe où tout n'est pas perte, mais où tout n'est pas gain non plus. Ni celui qui s'exile ni celui qui revient chez soi ne sort indemne de son expérience.

Revenir au lieu d'origine, c'est en quelque sorte effectuer un retour vers l'autre en soi. Pour les metteurs en scène à l'étude, ce retour vers soi ne comprend pas uniquement une réflexion sur le passé ou le fait de sentir des émotions liées à leur enfance, à leur mémoire, aux compatriotes qu'ils retrouvent, à la culture locale, à tout ce qui a été perdu, à leur soi d'avant l'exil. Ce retour vers soi passe également par le choix d'un répertoire en lien avec le pays natal et l'histoire personnelle des metteurs en scène, que ce soit par les thèmes ou par les auteurs des pièces. Par ailleurs, plusieurs des mises en scène de Lavelli et Serban reviennent elles aussi au pays d'origine, au sens où ce sont des spectacles qui ont déjà été présentés ailleurs. Est-ce que les mises en scène montées au retour constituent des reprises, ou sont-elles des duplications? Qu'est-ce qui les différencie?<sup>1</sup>

L'origine est déjà inscrite dans l'œuvre de l'exilé. Les metteurs en scène transportent leurs racines avec eux, où qu'ils soient. Ils les ramènent dans leurs valises. L'origine revient. Et lorsque c'est une mise en scène qui voit le jour pour la première fois dans le pays natal, l'origine est là aussi. Les multiples déplacements de l'exilé et du « revenant », le post-exil, les années qui suivent le premier retour, tout comme le pays natal même, modifient l'origine. L'origine se présente maintenant sous la forme de divers questionnements qui concernent l'altérité, l'identité et l'entre-deux. Comment ces concepts passent-ils de l'exil au retour? Comment prennent-ils vie sur la scène? S'il y a des ressemblances entre les metteurs en scène à l'étude, quelles sont-elles? Quelle a été la réception du public et de la critique dans le pays d'origine? Toutes ces questions seront évoquées dans notre travail.

Nous nous demanderons également quels sont les nouveaux paramètres de l'altérité, de l'identité et de l'entre-deux de l'exil sous l'influence du retour. Tout d'abord, l'altérité rencontrée pendant l'exil s'est transformée au retour en une *altérité retournée* :

---

<sup>1</sup> Ces questions sont traitées dans le chapitre I.

[I]’un des paradoxes du retour de l’émigré est que celui qui rentre n’est plus le même que celui qui était parti, et qu’il rentre dans un pays qui lui-même a changé entre-temps. Aussi, loin d’être la rencontre du même et du même, c’est une nouvelle expérience de l’altérité qui commence, différente de celle de l’exilé dans un pays étranger qui devait s’approprier l’inconnu et le différent, nouvelle expérience d’une altérité peu ordinaire, celle du propre et de l’intime devenu lointain, celle du même devenu autre. (Duroux et Montandon, 1999, p. 5)

Ensuite, la confrontation avec ce « nouveau » pays d’origine mène également vers un renversement identitaire qu’on pourrait qualifier d’*identité re-touchée* :

[p]aradoxe du natif devenu étranger en son propre pays, plus étranger encore que d’autres, puisque la question de l’identité fondamentale est posée. C’est dire que le retour n’est pas simple, et que, au-delà des images idylliques des retours heureux, celui du fils prodigue, de l’oncle d’Amérique, du voyageur las des longs voyages qui goûte le plaisir de retrouver les siens dans le havre tranquille de la demeure, de nouvelles souffrances s’avivent, de nouveaux malentendus naissent [...]. (Duroux et Montandon, 1999, p. 5).

Six des neuf spectacles de retour de Lavelli en Argentine<sup>2</sup> et cinq des dix spectacles montés en Roumanie par Serban<sup>3</sup> offrent des pistes de réflexion sur toutes ces questions. Dans le premier chapitre, les mises en scène d’*Yvonne, princesse de Bourgogne* (1972) de Lavelli et d’*Oncle Vania* (2007) de Serban permettent d’analyser le phénomène que vit le « revenant » lorsqu’il se retrouve dans son pays natal : être l’autre parmi les siens. Un autre aspect de l’altérité et de l’identité au retour concerne le fait de devenir l’invité dans sa propre patrie. Les spectacles *Mein kampf (farce)* (2000) de Lavelli et *La mouette* (2007) de Serban l’illustrent. La dernière partie de ce chapitre est consacrée à la langue maternelle. Les productions *Divines paroles* (1964), *La fille de l’air* (2004) et *Le roi Lear* (2006) de Lavelli et *Une trilogie antique* (1990) et *Qui a besoin de théâtre?* (1990) de Serban constituent des exemples du rapport qu’entretiennent les metteurs en scène à l’étude avec leur langue maternelle lorsqu’ils retournent en Argentine et en Roumanie respectivement.

---

<sup>2</sup> L’appendice C est un tableau qui présente les documents disponibles pour chaque spectacle et signale les mises en scène présentées en France et l’année de la présentation.

<sup>3</sup> L’appendice D est un tableau qui présente les documents disponibles pour chaque spectacle et signale les mises en scène présentées aux États-Unis et l’année de la présentation.

Enfin, au retour de l'exil, l'« entre-deux » ne se situe plus entre le pays natal et le pays d'accueil. Il se situe plutôt entre le pays d'exil et l'origine, voire entre l'origine première (le pays natal et l'héritage culturel, linguistique et artistique qui s'est transformé à l'étranger au contact de l'Autre) et l'origine seconde (le « nouveau » pays natal, celui qui a changé durant l'absence) : l'on revient autrement, changé, sans toujours être en mesure de reconnaître *son* pays, sans s'y retrouver complètement. L'*origine* est maintenant *clivée*, c'est une *origine non originaire*, par opposition à celle d'une personne qui n'aurait jamais quitté son pays. Ainsi, celui qui rentre se confronte à un *entre-deux déplacé*.

Le deuxième chapitre est consacré aux manifestations de l'entre-deux au moment du retour. C'est avec les mises en scène *Six personnages en quête d'auteur* (1998) de Lavelli et *La cerisaie* (1992-1993) de Serban que la mémoire apparaît sur la scène. Les spectacles *Le roi Lear* (2006) de Lavelli et *Médée* (1990) de Serban traitent le thème de la perte. La quête de l'universel complète ce chapitre avec les productions *La fille de l'air* (2004) de Lavelli et *Les Troyennes* (1990) de Serban.

Le dernier et troisième chapitre concerne la réception des mises en scène montées lors du retour. La réception des particularités de l'œuvre de chaque metteur en scène composent la première partie. Pour toutes les mises en scène de Lavelli nommées précédemment, sauf *Divines paroles* (1964), nous exposerons en un deuxième temps quel a été le regard de la critique et du public présent, tel que rapporté dans la presse argentine.<sup>4</sup>

Le retour aux racines influence-t-il la création théâtrale de Lavelli et de Serban? Est-ce que le lieu où se concrétise la mise en scène a une répercussion sur le spectacle? Que signifie, dans le contexte du retour, la reprise de spectacles qui ont vu le jour dans les pays d'accueil respectifs, la France pour Lavelli et les États-Unis pour Serban? Comment le monde de l'origine, qui se heurte à l'expérience du retour, apparaît-il sur la scène? C'est par le double

---

<sup>4</sup> La presse argentine a été lue. Cependant, en ce qui concerne la presse roumaine, il n'a pas été possible de le faire, la langue constituant l'obstacle principal. Quelques traductions d'articles de presse ont été obtenues, mais la quantité est peu significative pour consacrer la moitié du troisième chapitre à Serban.

moyen de l'analyse théâtrale et d'une approche philosophique que nous aborderons ces problèmes.

## CHAPITRE I

### L'ALTÉRITÉ COMME IDENTITÉ

#### 1.1 L'altérité et l'identité au retour

L'exilé doit s'approprier l'inconnu et la différence, tout l'univers de l'autre qui l'accueille à l'étranger. Maria Casarès s'exprime ainsi à propos de son exil : « Il fallait refouler jusqu'au néant si on le pouvait, les derniers vestiges de la personne que l'on avait été, pour devenir la même mais une autre. » (1986, p 136) Autrement dit : il lui faut se transformer, parce que l'exil demande forcément une adaptation qui change le sujet qui le vit et, en même temps, se préserver dans cette évolution même, pour conserver des repères. L'altérité à laquelle est confronté le « revenant » est toute autre que celle qu'il expérimente en tant qu'exilé à son arrivée dans le pays qui le reçoit. Au retour, il s'agit d'une « altérité retournée », où le même est devenu autre. Ceci signifie que le « revenant » se dirige a priori vers ce qu'il connaît, ses origines, les siens, sa culture, alors que tout s'est modifié pendant son absence. Ses compatriotes, leur mentalité, les lieux et le « revenant » même, sa conception du monde, ont changé. Dany Laferrière décrit l'une des sources du décalage entre les « revenants » et leurs proches : « En fait, la véritable opposition n'est pas entre les pays, si différents soient-ils, mais entre ceux qui ont l'habitude de vivre sous d'autres latitudes (même dans une condition d'infériorité) et ceux qui n'ont jamais fait face à une culture autre que la leur. » (2009, p. 41) Par exemple, Serban ressent comme un contraste ce qui le différencie des personnes du milieu théâtral qui n'ont pas quitté la Roumanie et qui ont été soumises à la dictature dans la vie quotidienne, mais aussi dans l'art. Hors de son pays, ce metteur en scène explore beaucoup de situations. *Une trilogie antique* (1990) en est une illustration. Cette mise en scène fait le tour du monde dans toutes sortes d'espaces. Notamment, *Électre* est montée à la Sainte-Chapelle, à Paris, en 1973, et la trilogie est présentée dans des ruines grecques ou à Baalbek au Liban dans un espace complètement ouvert. Au Liban, *Médée* débute dans la nuit,

avec la pleine lune, et *Électre* se conclut à l'aube; le meurtre a lieu au lever du soleil<sup>1</sup>. L'évolution personnelle et professionnelle de Serban est complètement différente de celle de ses compatriotes. À l'étranger, il jouit d'une liberté impossible sous la dictature. Toutefois, il conserve une part de ce qu'il était avant l'exil, en plus de partager la même langue et une mémoire collective avec ceux qu'il retrouve à Bucarest. Lors de son retour, certains acceptent et se réjouissent des propositions de Serban, d'autres le poussent à un nouvel exil.

De plus, au retour, l'appartenance à la terre natale se renouvelle et, par le fait même, se complexifie. C'est cette pluralité de couches qui en fait la richesse. Par exemple, le plaisir qu'éprouve Lavelli à se retrouver à Buenos Aires, à sentir la ville et ses habitants, à les côtoyer et à en redécouvrir les habitudes, contribue à renforcer son sentiment d'appartenance. Quelle influence ces plaisirs exercent-ils sur ses créations? C'est une influence périphérique, qui n'agit pas directement sur la mise en scène. Mais les plaisirs du retour aident à surmonter les difficultés au travail que Lavelli a pu connaître, et ils entretiennent l'envie de revenir. De plus, ces plaisirs permettent de se lier à nouveau avec l'origine. Dans une entrevue réalisée en 2000, Maria M. Delgado demande à Lavelli quelle est l'importance de ses racines argentines dans son travail à Paris. La réponse du metteur en scène abonde en ce sens : les racines sont un support pour l'exilé. Elles sont importantes lorsque l'exilé doit affronter une société différente de la sienne, où les personnes conçoivent la vie et l'art d'une autre manière (p. 221). Pour le « revenant », renouer avec ses racines continue à être un soutien lorsqu'il est question de se retrouver soi-même. En effet, la rencontre avec son univers originaire métamorphosé constitue déjà un choc, et les racines, le plaisir qui leur est lié, forment la toile de fond qui permet de reprendre contact, de poursuivre et aussi de repartir sans se retrouver dans le vide complet. Lavelli éprouve un second sentiment d'appartenance pour Paris. Ce que chaque ville lui apporte l'enrichit, même si le fait de ne pas pouvoir être dans les deux lieux en même temps et de ne pas pouvoir profiter de ce qu'il aime dans chacune des villes en permanence n'est pas une dimension facile à maîtriser. Cela signifie vivre à Paris, aller à Buenos Aires, être divisé entre deux endroits chers. Dans la première ville, il est présent

---

<sup>1</sup> Voir p. 127.



physiquement, alors que sa présence dans l'autre ville est plutôt mentale : sa présence réelle à Buenos Aires est sporadique et courte.

Revenir à la source telle que le temps l'a modifiée bouleverse à nouveau l'identité de l'exilé : lors du retour, c'est d'une « identité re-touchée » qu'il est question. Dans le processus migratoire, l'exil constitue ce premier moment où l'identité est remise en question parce que l'Autre et le pays d'accueil sont différents de ce que l'exilé connaît déjà. L'exilé change parce que s'ajoute à ce qu'il est déjà son expérience à l'étranger. Son identité est forcément atteinte. Le retour remue donc les fondations d'un soi qui a déjà été transformé. Pour le « revenant », les retrouvailles ne s'arrêtent pas aux siens, à sa culture et à son « soi permanent », ce « soi » qui fait en sorte que celui qui revient conserve des traits constants. Cela va plus loin : il se produit aussi une rencontre avec le « soi autre », celui qui est en devenir. Il s'agit ici de l'« ipséité » dont parle Ricœur (1996, p.140), du pôle de l'identité qui, contrairement à l'autre pôle, celui de la « mêmété », est caractérisé par la variation et est formé par l'expérience de l'altérité. De cette manière, l'identité du « revenant » est à nouveau frappée. Ce dernier cherche à lier entre eux ces divers temps, ces diverses existences. Celui qui revient va-t-il être considéré comme l'autre qu'il est devenu ? Le « revenant » doit s'accepter avec sa nouvelle identité, qui est d'être différent, et d'être devenu l'Autre parmi les siens. En même temps, la fidélité de soi à soi est en jeu : il lui faut également être celui qu'il a été. Pour y arriver, le « revenant » doit maintenant redevenir quelqu'un d'autre. Est-ce possible ? Il doit combiner les soi passés avec le soi actuel qui est en mouvement, en devenir. La juxtaposition des soi n'est pas parfaite, et c'est plutôt l'accumulation de ce que le « revenant » a été dans son pays d'origine, en exil, puis de nouveau au retour qui compose son identité re-touchée. Comment sont donc traitées les notions d'« altérité retournée » et d'« identité re-touchée » dans les œuvres scéniques concernées par le retour, chez Lavelli et Serban ?

Le retour peut être vu comme renaissance ou même comme refondation. En ce qui concerne les metteurs en scène à l'étude, ils sont souvent revenus, comme nous l'avons dit plus haut, avec des reprises, des pièces déjà montées dans leurs pays d'accueil respectifs. Qu'est-ce que cela signifie ? Ils renaissent pour le public local qui n'a pas assisté à l'une de

leurs mises en scène depuis longtemps et qui n'a pas la chance de les voir souvent. Cette renaissance, Lavelli et Serban la vivent avec un répertoire qui leur est cher. Le choix des pièces est lié directement ou indirectement, par les thèmes abordés par exemple, à leur terre natale et à leur condition de « revenants ». Au retour, raviver ainsi une partie de soi ou ce qui leur tient à cœur à travers les thèmes et les pièces choisis s'avère une façon d'aller vers soi. Autrement dit, c'est être connecté avec son origine pour créer.

### 1.1.1 Représenter la différence

La mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* par Lavelli (1972) permet de mettre en parallèle le personnage d'Yvonne avec le « revenant ». Yvonne est une intruse à la cour, elle représente l'autre dans sa communauté, comme celui qui revient d'exil est l'autre dans son propre pays : être l'autre constitue sa nouvelle identité de « revenant ». *Yvonne, princesse de Bourgogne* est la deuxième pièce que Lavelli monte à Buenos Aires lors de son deuxième retour en Argentine en 1972. Cette pièce, il l'a déjà présentée en France en 1965. D'abord, à Châlon-sur-Saône (création au deuxième festival de cette ville) et ensuite, en reprise, à Paris, à l'Odéon-Théâtre de France, la même année. Est-ce que ce metteur en scène voit Paris comme un terrain d'essai? Il ne refuse pas les occasions qui s'offrent à lui et *Le mariage*, pièce du même auteur, a connu un accueil très encourageant à Paris. Peut-on parler de reprise en Argentine? de duplication? Dans ce mémoire, nous appellerons « reprise » le fait de monter à nouveau, dans le pays d'origine, une pièce qui a vu le jour dans un autre endroit, et ce sans refaire exactement la même mise en scène, tandis que dans la duplication il s'agit de double, d'une reproduction aussi fidèle que possible à l'original. Certains aspects des mises en scène à l'étude relèvent plutôt du domaine de la reprise et d'autres de celui de la duplication.

Lavelli fait découvrir à la France Witold Gombrowicz, l'auteur d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*, au Concours des Jeunes Compagnies au Théâtre Récamier, deux ans après son arrivée, en 1963, avec *Le mariage*. Le jeune metteur en scène a remporté le prix du Concours. L'envie de monter un autre texte de Gombrowicz lui vient du désir de replonger dans l'univers de l'auteur polonais, univers qu'il partage. Gombrowicz correspond à son attrait

pour un théâtre qui rompt avec le réalisme. De plus, l'écriture dramatique de Gombrowicz est à ses yeux d'une grande théâtralité, à la recherche d'une dimension onirique, avec des structures qui s'enracinent dans Shakespeare mais que l'auteur sait pousser vers une forme extrême, démesurée et ridicule, avec comme résultat un théâtre à la fois amusant et inquiétant. (Claus, 1972) D'une certaine façon, Lavelli et Gombrowicz sont des complices et leur passé les lie. Ils ont en effet vécu tous les deux à Buenos Aires, même s'ils ne se sont jamais croisés en Argentine. Ils ne sont pas de la même génération : lorsque Gombrowicz arrive dans ce pays en 1939, Lavelli a à peine 7 ans. C'est en Europe qu'ils se sont rencontrés pour la première fois. Pour Lavelli, il est important de faire connaître Gombrowicz au public de Buenos Aires, ville où l'auteur d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* a vécu pendant vingt-quatre ans et où il a écrit une grande partie de son œuvre. Il existe même une version du *Mariage* écrite dans l'espagnol spécifique à la capitale argentine. Malgré ces faits, l'œuvre théâtrale de l'auteur polonais reste toutefois encore assez inconnue en Argentine à cette époque.

La version argentine d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* est sur certains points une reprise de la création française, avec duplication à plusieurs endroits. Il n'existe pas de captation argentine, ni française d'ailleurs, de cette pièce. Toutefois, des photos, des images tirées des coupures de presse, des descriptions des spectacles dans les critiques et d'une émission radiophonique sur France Inter, qui a diffusé l'intégralité de la pièce en 1965, offrent un ensemble de sources d'où sont tirés les commentaires qui suivent.

Qu'il s'agisse de reprise ou de duplication, les costumes, les accessoires, les coiffures et le maquillage des personnages divisent ces derniers en deux groupes qui représentent des mondes distincts : la cour et Yvonne. On peut considérer qu'au retour le « revenant » est seul dans sa situation, comme Yvonne l'est à la cour, et que ceux qui reçoivent le « revenant » forment l'autre camp. L'autre qu'est devenu le « revenant », et ses compatriotes, vivent deux réalités, possèdent des bagages différents, tout en partageant une même culture d'origine. Il y a cependant une nuance à apporter, quant aux personnes qui accueillent le « revenant », si on compare leur présence auprès de lui à la situation d'Yvonne à la cour, où elle n'a aucun appui. Certains le soutiennent et d'autres le jalourent, mais le rejet est loin d'être aussi

frappant pour le « revenant » qu'il ne l'est pour Yvonne. Dans le cas de Lavelli, celui-ci jouit d'un soutien important, même s'il y a dans la presse des critiques moins amènes. Dans la pièce de théâtre, le récit attribue un rôle de marginale à Yvonne, laideronne muette, maladivement passive. Il suffit d'un coup d'œil sur la scène pour percevoir, par les costumes -- leurs tons<sup>2</sup>, foncés et clairs, leur genre, sophistiqué ou simple -- cette division entre la majorité et Yvonne, évocatrice de celle qui sépare le « revenant » de ses compatriotes.

On peut parler de reprise pour la mise en scène argentine parce que, même si dans les deux productions les personnages semblent tirés d'un conte des ténèbres, les costumes et leurs accessoires, le maquillage et les coiffures sont différents. Dans la création française, les robes des femmes de la cour sont assez ajustées, mais n'ont rien à voir avec le style sexy et provocateur des costumes féminins argentins. Dans les deux cas, Yvonne, qui incarne la pureté, porte des robes évasées, qui lui donnent un air de fragilité, de simplicité, dans un monde où la corruption a toujours été cachée par les bonnes manières et où le culte des conventions est sacré. Son visage, toute sa personne sont laids puisque la vérité ne plaît pas et dérange. Dans une cour où règnent le mensonge et les apparences, la transparence d'Yvonne devient monstrueuse, surtout parce qu'elle conserve sa personnalité et refuse de fléchir devant les autres; ce sont eux qui s'inclinent. Elle les met tellement mal à l'aise que le roi, la reine et les autres sujets ne trouvent rien d'autre à faire que de bousculer le protocole.

Dans la version argentine, le contraste est très prononcé entre une vieille reine d'apparence séductrice et la jeune Yvonne presque asexuée, tellement ses robes amples cachent ses courbes. Le costumier argentin insiste ainsi davantage sur un thème récurrent dans l'œuvre de Gombrowicz, le conflit entre jeunesse et vieillesse, entre un monde spontané, craintif et pur et un monde bien établi et coupable. De plus, le fait que la reine âgée incarne la sensualité par opposition à la jeune Yvonne ridiculise celle-ci davantage et la marginalise encore plus.

---

<sup>2</sup> Les photos et les images disponibles proviennent de livres, de la presse et des archives de l'Odéon-Théâtre de France. Ce matériel est en noir et blanc. C'est pour cette raison que les vêtements sont décrits par leur ton.

À la création, en France, les femmes de la cour portent des chapeaux en dentelle foncés ou clairs, avec des rubans et des fleurs décoratives. Le chapeau de la reine est assorti d'une couronne. Le roi en porte une également. Yvonne montre sa chevelure détachée sans aucune grâce. En Argentine, les chapeaux ont été remplacés par d'énormes perruques extravagantes et quelques hommes portent des coiffures bizarres, qui leur donnent l'air de créatures venues d'un autre monde. Yvonne arbore un chapeau blanc qui ressemble à un bonnet d'âne sans sa pointe, en forme de trapèze, qui est aussi très enfoncé sur sa tête, et sous lequel les cheveux sont libres, sans aucune fantaisie. Elle semble porter une sorte d'abat-jour sur la tête, ce qui lui donne un air ridicule et soumis. Leur apparence respective place la cour et Yvonne aux extrêmes : c'est l'innocence opposée à l'hypocrisie. La cour de la version française est plus clownesque que la cour argentine. En effet, le remplacement des chapeaux par des perruques, ainsi que des coiffures excentriques accentuent l'aspect effrayant des personnages. Yvonne représente la créature dégoûtante. Par ailleurs, visuellement, la mise en scène argentine fait de la cour un ensemble de personnages proches du monstrueux. Avec cette insistance, la mauvaise conscience de la cour est mise à nu sur scène. De la sorte, Yvonne ne semble pas si laide et elle gagne en humanité.

En ce qui concerne le maquillage, en France les personnages ont les lèvres et les yeux extrêmement maquillés. Les femmes de la cour portent du rouge à lèvres qui dépasse les contours de leur bouche, ce qui contribue à leur air clownesque. En Argentine, leurs yeux et leurs lèvres sont moins accentués. Dans les deux cas, cependant, leurs visages sont couverts d'une épaisse couche de blanc. Cette sorte de masque dissimule leur méchanceté et leur concupiscence. Yvonne est la seule à jouer sans masque, avec le visage « propre », très peu maquillé. Cette nudité traduit son authenticité. De la même manière, on peut dire que le « revenant » est mis à nu à son retour par le regard des autres. Il se fait dévisager, et ceux qui le reçoivent tentent de « lire » le contraste entre ce qu'il était, ce qu'il conserve du passé, et cet autre qu'il est devenu. Le visage d'Yvonne est quand même pâli. Avec ses vêtements clairs, elle ressemble à une morte-vivante. De plus, sa robe de mariée (confectionnée avec des vieux rideaux blancs en dentelle) (*Siete Días*, 1972) est trop grande pour elle (surtout les manches), ce qui lui confère un air de revenante. En effet, l'image du spectre est liée à celle du « revenant » puisque son absence peut être vue comme une mort. Lorsqu'il revient dans

son pays natal, le « revenant » incarne le fantôme du passé, de son enfance, de ce qu'il a « manqué ».

Dans les deux mises en scène, tous les personnages font penser à des marionnettes. En gardant cette même conception de personnages insolites d'une mise en scène à l'autre, Lavelli réitère, comme il le dit, « la joie qu'il a eue à parcourir les abîmes de la pensée de Gombrowicz et à essayer de les révéler comme une cérémonie où l'onirique donne rendez-vous au grotesque, le sacré au profane, le pur à l'impur ». (1965, p.11) Lavelli, lui, a pour sa part grandi dans cette ville où environ trois mille personnes se retrouvent au bal public: « les orchestres de jazz jouent dans un vacarme épouvantable, jusqu'à ce que s'avance l'orchestre de tango. Alors le silence se fait; ceux qui ne dansent pas vont s'asseoir; les autres entrent en piste avec la gravité qui convient à une telle cérémonie. » (Nores et Godard, 1971, p. 51) De plus, il a aussi côtoyé « [...] chants et tristesse; enterrement du carnaval, vieille fête de la montagne, qui succède à trois jours de réjouissance et auquel participe toute une population en larmes. » (Nores et Godard, 1971, p. 50) Toutes ces célébrations laissent une empreinte. Si ces représentations publiques de la vie quotidienne sont une source d'inspiration inconsciente pour Lavelli, elles sont aussi familières au public argentin, qui n'est pas du tout étranger à l'ambiance qui règne dans la mise en scène d'*Yvonne*. On peut comprendre pourquoi Lavelli tient à présenter cette pièce à un public qu'il sait sensible à son esthétique.

La relation de duplication entre les deux mises en scène se situe tout d'abord dans la musique, écrite, pour les deux spectacles, par le même compositeur, Jean-Pierre Guézec. Cependant, il n'a pas été possible de vérifier si ce sont exactement les mêmes morceaux musicaux qui sont joués dans les deux productions ou s'il y a eu des modifications. Certains morceaux de la captation radiophonique de France Inter (1965) sont des airs qui annoncent l'arrivée du roi et de la reine ou des autres membres de la cour. La solennité qui enveloppe ce moment est vite perturbée par des bruits isolés, incongrus dans le contexte d'un tel événement, comme des grincements ou des sons clownesques davantage attendus dans une foire. S'ajoutent des voix stridentes et des intonations particulières qui annoncent une cour royale bien singulière. Cet environnement sonore crée une tension, puisqu'il rompt l'harmonie musicale attendue à la cour. De plus, ces arrangements musicaux contribuent à

souligner l'aspect comique, voire ridicule que l'apparence des personnages dénote déjà. Même si des changements ont été apportés à la conception sonore du spectacle argentin, le fait que Lavelli conserve le même compositeur signifie qu'il considère que sa musique rend bien ce qu'il recherche : une ambiance d'étrangeté. En d'autres termes, tout, dans la mise en scène -- musique, scénographie, costumes et voix -- provoque un malaise. Cet inconfort vient du décalage existant entre le monde réel, qui est censé représenter la cour, et celui qui se déploie sur scène, avec son aspect fantasmagorique. Le « revenant » vit le sentiment d'étrangeté lorsqu'il est confronté « [...] à la plus inquiétante des altérités, cet autre qui est lui-même [...] ». (Duroux et Montandon, 1999, p. 16-17) Ce qui constitue un choc pour lui, c'est d'avoir à apprivoiser l'abrupt constat qu'il est devenu autre parmi les siens. À l'étranger, il n'est pas l'un des leurs, et dans son pays d'origine, il n'est plus tout à fait vu comme ses compatriotes. Par son retour, le « revenant » rapporte un peu de l'ailleurs en lui. Ce rôle est nouveau et différent de celui de ses compatriotes devenus ses hôtes. Cette responsabilité est lourde.

Même si les scénographes ne sont pas les mêmes (Krystyna Zachwatowicz en France et Claudio Segovia et Jorge Lavelli en Argentine), certains éléments qui composent le décor se retrouvent dans les deux versions : des armoires dites normandes, des armoires à glace, un lustre (en Argentine, 5 lustres dorés de différentes grandeurs), le mobilier (des chaises, un sofa et une longue table pour le banquet final) et, en France, des paravents et une pendule (dans les photos et notes argentines, ces accessoires ne sont pas mentionnés). Dans les deux spectacles, les armoires sont dispersées dans l'espace. Les personnages surgissent des portes recouvertes de miroirs de ces armoires, tout comme ils sortent ou disparaissent parfois de la même façon. Passer d'un lieu à un autre en empruntant des armoires n'est pas conventionnel. Cette façon de faire est un moyen d'illustrer l'univers inhabituel où évoluent les personnages. La cour critique et rejette Yvonne pour son comportement *sui generis* : mutisme et extrême passivité. Or cette cour ne se comporte pas elle-même comme une cour traditionnelle. Les lustres, le mobilier spartiate sur la scène, tout comme la scène du banquet, ordonnent une architecture qui suggère un château royal. Cette image illustre l'envie de la plupart des personnages d'appartenir à une vieille cour exemplaire. Par contre, la disposition des armoires (éparpillées dans l'espace) et leur utilisation montrent qu'il y a quelque chose qui ne

va pas. L'aspect désastreux d'Yvonne, sa passivité et l'altération que son arrivée provoque dans la vie de la cour exaspèrent la famille royale et la plongent dans une situation difficile. Yvonne reflète et subsume les propres imperfections des membres de la cour : le prince se sent ridicule vis-à-vis d'elle, le roi se souvient de ses vieux péchés et la reine, poétesse à ses heures, ne tolère plus l'horreur que ses propres poèmes lui inspirent; d'une certaine manière, ils partagent la laideur d'Yvonne. Les personnages vivent ainsi une remise en question de tout ce qu'ils sont. Veulent-ils changer? Pas vraiment, puisqu'ils préfèrent éliminer la source du questionnement et de l'inconfort : Yvonne. Autant le « revenant », qu'on peut associer à Yvonne sur ce point encore, vit un choc lorsque son identité est re-touchée, autant il suscite un malaise au sein de sa communauté puisque sa nouvelle identité questionne celle des autres. Il est une sorte de miroir qui reflète le changement : chez lui et chez les autres. De plus, la réussite du « revenant » ou le simple fait d'avoir connu autre chose que les autres peut parfois engendrer de la jalousie. De cette manière, Yvonne et le « revenant » partagent un même statut unique, minoritaire et explosif.

Enfin, si les concepteurs des costumes diffèrent : Krystyna Zachwatowicz (France) et Claudio Segovia (Argentine), l'apparence des personnages garde la même inspiration, tout comme la scénographie. Les personnages semblent participer en permanence à un bal costumé macabre. Dans les deux cas, tous les personnages, sauf Yvonne, sont maquillés avec exagération. Le fait de vouloir conserver, dans la mise en scène argentine, la même ambiance qu'à la création, par la même musique, la même scénographie, les mêmes accessoires et le même genre de costumes, témoigne d'une volonté de conserver un lieu non géographique et atemporel où que le récit de Gombrowicz soit présenté.

De l'argument de la pièce naît le déséquilibre qui nourrit tout ce récit : la décision du prince Philippe de se fiancer à Yvonne. Il s'agit d'une union hors du commun entre un prince et une laideronne « rebelle ». Le prince ne veut pas céder à la répulsion naturelle que provoque en lui la laideur d'Yvonne. De plus, il considère que sa noblesse l'oblige à préférer Yvonne à toutes les autres femmes, belles et séduisantes, qu'il peut fréquenter à la cour du royaume. Le manque de manières et le mutisme forcé d'Yvonne rendent en effet sa présence intolérable à la cour, et toute cette situation déclenche railleries et commérages.



D'ailleurs, le roi Ignace et la reine Marguerite n'acceptent les fiançailles qu'en raison de la menace du scandale que le prince Philippe promet de faire s'il essuie un refus de leur part. Toute la mise en scène concourt à rendre palpable le manque d'harmonie que cette situation crée à la cour. Costumes, scénographie et musique concourent à reproduire un univers cauchemardesque dont le protagoniste est la différence, incarnée par Yvonne. Cette différence constitue la cause du rejet et même de la mort d'Yvonne. Dans le cas du « revenant », c'est aussi son statut particulier, au retour, qui motive le malaise et parfois même son exclusion.

### 1.1.2 Les rencontres au retour

Chez Serban, la mise en scène d'*Oncle Vania* (2007) permet de voir comment le « revenant » bouleverse la vie de la maisonnée à son retour. Le choc des retrouvailles fait ressortir l'autre que chacun porte en soi. L'utilisation de l'espace traduit l'intensité des relations entre les personnages. Le retour constitue véritablement un moment où les identités sont re-touchées.

Serban a mis en scène *Oncle Vania* de Tchekhov deux fois : la première, à l'Annexe de La Mama E.T.C. à New York en 1983<sup>3</sup>, et la seconde, lors de sa deuxième période de retours de six épisodes, (2006-2008) au Théâtre hongrois de Cluj en 2007<sup>4</sup>. Pour différencier les mises en scène d'une même pièce de théâtre, Serban utilise le terme « version »<sup>5</sup>. Ce terme est adéquat lorsque Serban remonte une pièce puisque, même s'il conserve la même inspiration dans les costumes d'une production à une autre, comme dans *Une trilogie antique*, il adapte la scénographie à l'espace disponible et l'exploite au maximum pour servir la pièce. Ainsi, les mises en scène finissent par se distinguer. Il existe deux « versions » d'*Oncle Vania*, l'américaine et la roumaine, puisque l'espace est utilisé différemment et ce, même si, dans l'un et l'autre cas, une seule structure représente la maison familiale. Serban et Lavelli divergent sur ce plan puisque, chaque fois que Lavelli présente en Argentine une pièce qu'il a

<sup>3</sup> Il a été impossible de visionner la captation vidéo de la pièce.

<sup>4</sup> Il a été possible de visionner la captation de la pièce.

<sup>5</sup> Voir p. 128.

déjà montée en France, *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1972), *Six personnages en quête d'auteur* (1998) ou *Mein kampf (farce)* (2000), la scénographie est sensiblement la même (il y a certains changements mineurs de l'originale à la re-création).

La citation qui suit révèle la motivation dramaturgique du choix sc  nographique de Serban en 1983 :

« [...] Loquasto's [le scénographe] design was a sprawling compilation of platforms, ramps, walkways, and staircases all made of rough hewn, finished wood planking. Serban and Loquasto took their metaphor from Act III of the text when Serebryakov says "I don't like this house. It's a perfect labyrinth [...]" Serban discussed the reason for this evocative design that combined all four settings of the text, including interior and exterior scenes, into one environment: "All the productions of Vanya I've seen have been small, following a sense of cluttered naturalism. For us, the house was big and the audience was invited to come inside." » (Menta, 1995, p. 70)

Serban pousse son idée plus loin dans la version la plus récente, puisqu'il dénude l'édifice du théâtre, permettant d'en voir des parties généralement inaccessibles au spectateur. Les coulisses, les escaliers métalliques, les étages qu'ils relient, les espaces de rangement pour le matériel technique font partie intégrante de la maison. Contrairement    1983, Serban n'utilise pas seulement la construction d'une structure représentant la maison à l'intérieur du théâtre. La scène conventionnelle du théâtre n'est pas utilisée, au surplus, de manière traditionnelle. Les endroits habituellement réservés au public et aux comédiens sont inversés. De cette manière, le public est invité, tout comme Serban l'a voulu à New York, à venir à l'intérieur de la maison avec les personnages. Par exemple, dans la première partie du spectacle, les acteurs jouent dans les fauteuils destinés généralement au public et ce dernier est assis sur la scène. La salle principale du théâtre et ses rangées de fauteuils, les balcons, les coulisses, les escaliers métalliques qui montent jusqu'au plafond où se trouvent les lumières et de la machinerie, une cabine, qui a pu être une cabine de régie, et tous les couloirs qui relient les différentes parties de la « nouvelle scène » (trois aires de jeu) forment, à la campagne, l'énorme maison familiale où reviennent Sérébriakov (professeur à la retraite) et   l  na (sa femme de 27 ans). Le théâtre, comme édifice, représente donc la métaphore de la maison. Enfin, dans cette production, l'extérieur de la maison est à l'intérieur de celle-ci. Cet espace

extérieur occupe une scène rectangulaire, délimitée par des murs hauts, à côté d'un « salon » dans les coulisses, où se trouve l'accès aux escaliers métalliques qui mènent vers le bureau de Sérébriakov. Il y pleut : les personnages se retrouvent dans la boue, mouillés parfois, secs à d'autres moments et, vers la fin de la pièce, des poules viennent s'ajouter. Ce lieu est la plupart du temps assez sombre; les personnages s'y dévoilent à eux-mêmes et se font des confidences. Vania, qui se plaint constamment en parlant fort, en criant et en gesticulant hystériquement, ou, au contraire, se montre d'une passivité maladive, s'ouvre et laisse paraître toute sa fragilité lorsqu'il se trouve dans cette partie de la maison : à l'extérieur. L'effet de l'alcool renforce ces images. L'enfant malheureux qu'il porte en lui apparaît lorsque, couché dans la boue, il tient dans ses bras une maison miniature (maquette) qui traîne à cet endroit. Une autre scène, révélatrice de la camaraderie entre Vania et Astrov (le docteur) qui, au premier abord, peuvent sembler des rivaux, puisque tous les deux désirent Éléna, se passe dans la boue : les deux hommes ont encore bu et les voir si désinhibés devient comique et pathétique en même temps. Ces scènes et celle des adieux d'Astrov et Éléna montrent que, à « l'extérieur de la maison », l'apparence et les interdits tombent. Le retour confronte tous les personnages avec l'autre que chacun porte en soi.

Le questionnement intérieur des personnages, leurs joies et leurs déchirures, se reflètent dans une mise en scène qui ouvre et fait éclater la demeure familiale. Cette maison, espace extrêmement intime, semble immense, à la mesure des chocs et des interrogations qui surgissent lors des rencontres au retour. Les multiples aires de jeu où circulent les personnages et le mouvement que vit le public aussi (il regarde le spectacle de deux endroits) soulignent la dynamique explosive des relations entre les personnages. Dès la première apparition du couple « revenant », isolé au balcon tandis que tous les autres personnages sont au parterre, le spectateur sent la tension entre « revenants » et hôtes. Serban a connu lui-même ce genre de tension lors du premier retour en 1990.

Le temps qui paraît suspendu pour tous les autres personnages de la résidence familiale prend une nouvelle force avec les tiraillements intérieurs provoqués par la nouvelle présence du couple qui revient. Sur le plan amoureux, les désirs des personnages ne se rencontrent pas. Cependant, la frustration qui découle de l'inassouvissement des personnages n'est pas

exprimée par un jeu psychologique des acteurs, mais par un jeu très physique et expressif, où les échanges peuvent être empreints d'accès de colère, de joie, de chagrin, de désespoir, créant des moments comiques ou très poétiques. Par exemple, les crises enfantines de Vania deviennent ridicules, mais touchantes en même temps, dans la tristesse violente qu'elles expriment. Voir Vania assis seul dans l'allée de la salle principale, et le gigantesque lustre descendre sur lui jusqu'au noir total, révèle la solitude de ce personnage et son mal de vivre même s'il n'est pas à proprement parler un « revenant ». Ainsi, par une seule image, on a l'impression d'avoir pu capter le personnage sous tous ses angles en quelques fractions de secondes. Cependant, tout au long du spectacle, une image de désolation hante l'esprit.

Une autre scène où le jeu suffit à communiquer une passion violente et désespérée est celle des adieux d'Éléna et d'Astrov. Dans la boue, à l'extérieur, ils s'embrassent et s'étreignent. Ils savent qu'ils doivent se quitter et rapidement. Ils ne veulent pas se séparer, à l'image des pôles des aimants qui se repoussent, mais qui se retournent subitement pour se trouver unis par les deux côtés qui s'attirent. Débute donc une séquence de caresses et de baisers qui s'intensifie pour devenir explosive et déchirante. Cela ressemble à un combat de boxe où l'un donne un coup et l'autre y répond. Le rythme s'accélère, à tel point qu'ils ne tiennent plus debout; leurs corps vacillent, se bousculent; ils tentent de ne pas tomber, se retrouvent par terre, roulent dans la boue, se touchent et s'embrassent comme si en quelques secondes leur corps allait s'évaporer, puis se relèvent. Leurs cheveux et leurs vêtements sont pêle-mêle, ils sont couverts de boue jusqu'au visage. Ils terminent essoufflés et semblent perdus. Le professeur entre chercher Éléna, lui met son manteau et la prend par la main comme un père qui viendrait chercher son enfant pour mettre fin à une espièglerie. Les corps des deux amants ne semblent plus avoir de colonne vertébrale. Ils tentent une dernière fois de se retenir l'un l'autre, Astrov tient Éléna par une main tandis que Sérébriakov la tire par l'autre. Le professeur ne semble pas dérangé par ce qui vient de se passer. Il ne les a pas vus, mais sait très bien ce qui s'est passé. Il a même un sourire pervers, en coin : il est fier, il a gagné, Éléna repart avec lui.

Un autre élément qui souligne aussi la sensualité des personnages dans cette mise en scène, c'est la musique : des tangos. Avant la fin de la scène, dans la salle principale du

théâtre, les personnages dansent, un couple à la fois, dans l'allée centrale, sur le tapis rouge qui permet en temps normal aux spectateurs de rejoindre leurs fauteuils. Ils s'amusent, certains semblent en proie à un léger vertige, d'autres se séduisent ou s'étreignent avec affection et familiarité lorsqu'il n'y a aucun désir; ils s'oublient et semblent heureux pour un instant. De plus, ce sont cinq tangos qui chantent la nostalgie du passé ou de ce que les personnages n'ont jamais réussi à faire et qu'il est trop tard pour accomplir. Ces tangos communiquent une profonde mélancolie. Cela éveille aussi, surtout, une force, la force nécessaire pour que l'altérité côtoyée par les personnages, leur quête d'identité dans la vie quotidienne, se déplacent vers l'altérité et l'identité du retour -- autrement dit, pour qu'ils découvrent les autres membres de leur environnement, et leur soi, si familier mais qui, au contact des « revenants », se révèle comme l'autre, l'autre familier, et l'autre de leur personne. Leur identité se voit donc touchée.

Ce mouvement apporté par le couple qui revient, dans la mise en scène d'*Oncle Vania* (2007) de Serban, fait éclater la véracité des relations interpersonnelles. Cette quête permanente des uns par rapport aux autres et cette quête de soi-même les pousse tantôt à se refuser, tantôt à s'accepter. Ils semblent touchés, affectés, marqués. Pourtant, quand la visite est repartie, chacun reprend son rôle dans la famille. Il ne reste que la sensation d'une tension entre une quiétude de surface et un tiraillement profond. Pour illustrer ce phénomène dans la mise en scène, les personnages ont fait voyager le spectateur dans leur maison labyrinthique où la multiplicité des scènes, unifiée par une image centrale, illustre leurs relations diverses et complexes.

## 1.2 Devenir l'invité chez soi

Le terme « hôte » au masculin peut désigner la personne qui invite et la personne qui est invitée. En un premier temps, il désignera dans les lignes suivantes la personne qui reçoit l'hospitalité, l'invité. Ainsi, c'est l'invitation d'Ellen Stewart, la fondatrice de La Mama à New York, qui a été l'élément déclencheur de l'expérience de Serban aux États-Unis. Ce dernier a participé à deux reprises, en 1965 et 1966, au Festival International Universitaire de Zagreb. C'est lors de sa deuxième participation à ce festival qu'Ellen Stewart le découvre et

souhaite qu'il intègre son équipe à New York : « She has that unique nose and determination. [...] she learned "instant Romanian" and went to Romania to the Communist authorities just to beg them to let me go out! » (Bartow, 1988, p. 295)

Au cours de leur carrière, Serban et Lavelli sont devenus des hôtes partout autour du monde du fait des nombreuses mises en scène qu'ils ont réalisées hors de leurs pays d'origine et de leurs pays d'accueil respectifs<sup>6</sup>. Ils étaient des metteurs en scène étrangers, des hôtes dans tous ces pays qui les avaient invités.

Ils apportent leur bagage artistique et personnel et composent en même temps avec les mœurs du pays et les pratiques des théâtres où ils travaillent. Autrement dit, ils doivent s'adapter à ces milieux, sans pour autant laisser leur créativité artistique de côté. « Comme si le lieu dont il était question dans l'hospitalité était un lieu qui n'appartenait originellement ni à l'hôte ni à l'invité, mais au geste par lequel l'un donne accueil à l'autre – même et surtout s'il est lui-même sans demeure à partir de laquelle puisse être pensé cet accueil. » (Derrida et Dufourmantelle, 1997, p. 62) Ainsi, ces théâtres qui ouvrent leurs portes aux artistes étrangers peuvent être vus comme des lieux de rencontre entre deux mondes (le monde local et celui du metteur en scène) où tous les artisans concentrent leurs efforts pour permettre à la création de se déployer avec le plus de liberté possible. Ceci décrit une situation idéale, et il existe bien évidemment des obstacles dans le parcours, des ajustements, des différends.

Lors du retour, il est paradoxal de voir le natif devenir étranger dans son propre pays. Duroux et Montandon ajoutent : « plus étranger encore que d'autres, puisque la question de l'identité fondamentale est posée. » (1999, p. 5) En tant qu'hôte dans sa terre natale, comment être soi-même? Est-ce que le « revenant » trouverait plus normal, plus facile d'être hôte à l'étranger? Être l'invité de quelqu'un ne semble pas poser de problèmes lorsque l'image de l'hôte est balisée par des différences de tous genres: culturelles, linguistiques, économiques, etc. En d'autres termes, ces différences fonctionnent comme des frontières, qui

---

<sup>6</sup> Lavelli : Belgique, Allemagne, Italie, Suisse, Autriche, Brésil, États-Unis, Espagne, Angleterre, Russie, Yougoslavie et Portugal. (Lavelli et Salkin, 1999, p. 171-179) Serban : Iran, France, Japon, Angleterre, Italie et Allemagne. (Menta, 1995, p.161-173)

signalent à l'invité qu'il n'est pas chez lui, qu'il n'est pas en terrain connu. Le « revenant » peut penser qu'il rentre chez lui. Et il n'a pas tout à fait tort. Toutefois, son chez-soi (au sens large de culture, population, géographie, etc.) s'est transformé pendant son absence, tout comme lui. Ainsi, au retour, la distance qui s'installe entre le « revenant » et son lieu d'origine peut être déconcertante, quand familiarité et étrangeté se mêlent. Le « revenant » se trouve finalement dans la situation de l'hôte qu'il était en dehors de sa terre d'origine. Cette inversion des rôles peut provoquer une crise d'identité chez le « revenant » : qui suis-je maintenant? Vont-ils finir par me reconnaître? Comment retrouver la place perdue? Pourquoi me sentir coupable? Vais-je réussir à me sentir de nouveau chez moi? Toutes ces interrogations n'assiègent pas nécessairement tous les « revenants » avec la même force, mais sous différentes formes et degrés elles sont présentes en toile de fond.

Lavelli et Serban ne retournent pas dans leur pays d'origine uniquement comme Argentin et Roumain. Au retour, leur identité est composée aussi de celle de l'Argentin et du Roumain invité(s), de passage, ce qui ne peut se produire sans tensions. D'une part, ils portent en eux-mêmes, partiellement ou en totalité, ce que le pays d'accueil leur a offert comme expérience humaine et professionnelle. D'autre part, ce sont des metteurs en scène qui ont été reconnus internationalement, qui ont donc laissé leur trace dans le paysage mondial du théâtre. Ce prestige n'est pas toujours facile à porter lorsqu'il est question de revenir chez soi. Cette pluralité d'éléments, « le regard sur soi, le regard sur l'autre et le regard de l'autre » (Mbom, 1999, p. 171) composent des univers complexes en eux-mêmes, avec lesquels ces artistes doivent jongler. Ils tentent de comprendre et de recomposer leur terre d'origine, qui renvoie à des composantes du passé qui peuvent soit générer de la confusion, soit se révéler des pistes utiles pour se retrouver. Que le retour en tant qu'hôte soit déchirant ou moins inquiétant que prévu, les perceptions du « revenant » sont altérées. Il n'est pas seulement question de revenir, mais de se « retourner » sur soi, vers soi.

Dès son premier retour, Lavelli est devenu un hôte à Buenos Aires. La première fois qu'il est retourné en Argentine, en 1964, c'est l'actrice espagnole Maria Casarès qui lui avait demandé d'être le metteur en scène de *Divines Paroles*. Il était de passage, il ne revenait pas au pays pour y rester. Par la suite, les invitations sont venues du Théâtre San Martín. Les

retours de Lavelli ont donc toujours été inscrits dans d'incessants allers-retours entre Paris et Buenos Aires : c'étaient des retours ponctuels. D'autres Argentins faisant partie du milieu théâtral ont vécu ces va-et-vient aussi, notamment les metteurs en scène Alfredo Arias, Víctor García et Rosario Audras, et Copi, Ariel Goldenberg et Liliana Andreone. (Delgado, 2000, p. 223) Est-ce que le fait que Lavelli s'est construit, au long de sa carrière, un nouveau chez soi à Paris (il a été naturalisé français en 1977), accentue son statut d'hôte lorsqu'il rentre en Argentine? Cela doit y contribuer. Certains doivent tout de même se demander : pourquoi être resté à Paris? Pour conserver un statut d'hôte en Argentine? Est-ce plus confortable ou plus ambigu? Ce qui peut être avancé, c'est que Lavelli trouve que c'est à Paris que le théâtre vit avec le plus d'intensité, et qu'il se sent parisien. (Duparc, 1993, p. 86)

En ce qui concerne Serban, sa première période de retour (1990-1993) en Roumanie était un peu différente de la situation de Lavelli. Cependant, dans sa deuxième période (2006-2008), on observe le même phénomène que chez Lavelli: des retours ponctuels, qui accentuent leur statut d'hôte, parce qu'ils sont invités soit directement par un théâtre soit dans le cadre d'un festival. Ils se rendent dans leur pays d'origine respectif, mais lorsque le projet est terminé, ils repartent. En 1990, pour Serban qui revient en Roumanie, il s'agit d'un retour important. C'est une manière d'encourager l'ère post dictatoriale et de soutenir le retour des artistes qui n'étaient pas les bienvenus auparavant. Lorsqu'il accepte la direction du Théâtre national de Bucarest, il s'exprime ainsi: « For 20 years I've been trying to work there and I wasn't even allowed to cross the door of the theatre. Now, I'm offered the highest positions anyone could get. » (Menta, 1995, p. 150) Vingt ans d'absence imposée, c'est très long et très différent de la situation de Lavelli, qui a eu la chance de rentrer pour la première fois trois ans après son départ initial. Serban n'a jamais eu l'intention de vivre en Roumanie définitivement. Pouvait-il le faire après toutes ces années d'exil? Pendant ses trois années à la tête du théâtre à Bucarest, il rentrait en Roumanie au printemps et y restait l'été pour faire des mises en scène et administrer le théâtre. Lorsqu'il retournait aux États-Unis ou qu'il était ailleurs en Europe, il orientait le choix des productions. (Menta, 1995, p. 150)

Lavelli et Serban sont ainsi devenus hôtes dans leurs pays. Avec les années qui passent, ce statut singulier d'être l'invité chez soi finit par surprendre de moins en moins le public



local et le « revenant » lui-même. Les uns s'habituent à l'idée de voir ces metteurs en scène revenir au pays, et ceux-ci trouvent un certain rythme de travail sans que ces retours ne perdent de leur importance parce qu'ils finissent par former une sorte d'habitude pour le « revenant ». Que les premiers chocs du retour aient été plus forts que les précédents, cela ne signifie pas, cependant, que la bizarrerie d'être devenu hôte dans son propre pays s'estompe complètement. La terre natale éveille toujours des sensations et des idées qui peuvent sembler contradictoires avec le présent, mais elle demeure la source qui alimente les racines, qui à leur tour constituent et aident au développement de la personne durant toute sa vie. Peut-être que le pays d'origine est passé du statut de résidence principale à celui de résidence privilégiée?<sup>7</sup> Quelle que soit la réponse, revenir en tant qu'hôte pour faire une création, en Argentine pour Lavelli et en Roumanie pour Serban, peut influencer la production des spectacles et les mises en scène proprement dites. Nous nous pencherons maintenant sur deux autres mises en scène, *Mein kampf (farce)* de Lavelli (2000)<sup>8</sup> et *La mouette* pour Serban (2007)<sup>9</sup>, en vue d'approfondir les questions que nous avons déjà abordées plus tôt du point de vue des relations d'hospitalité: quand le metteur en scène se retrouve dans la position de l'hôte, ses mises en scènes sont-elles reprises intégralement, adaptées au public local, modifiées pour d'autres raisons?

### 1.2.1 L'hôte<sup>10</sup> et l'invité chez Lavelli

Les deux mises en scène de *Mein kampf (farce)* de Georges Tabori par Lavelli permettent d'illustrer sur scène la relation d'hospitalité entre deux hommes, relation dans laquelle ils seront l'un pour l'autre des miroirs où se refléteront différences et ressemblances. La création de *Mein kampf (farce)* a eu lieu à Paris au Théâtre national de la Colline en 1993. En 2000, Buenos Aires accueille la pièce au Théâtre San Martín.

---

<sup>7</sup> Maria Casarès a écrit le livre intitulé *Résidente privilégiée*.

<sup>8</sup> Des extraits de la captation ont été visionnés.

<sup>9</sup> La captation a été visionnée.

<sup>10</sup> Dans les lignes qui suivent, nous utiliserons maintenant le terme d'hôte au sens de « personne qui reçoit ».

Le Juif Schlomo Herzl colporteur et vendeur de bibles et de kamasoutras, reçoit un jeune étudiant en peinture, Adolf Hitler, dans son asile de nuit où sont hébergés mendiants, clochards et sans-abris à Vienne, au début du XXème siècle. La relation d'hospitalité est censée être de « réciprocité, de symétrie apparente non dépourvue d'une ambiguïté » (Duroux et Montandon, 1999, p. 6). Dans le cas qui nous occupe, la réciprocité et la symétrie sont absentes. C'est plutôt d'une relation ambiguë qu'il s'agit. Hitler arrive chez Schlomo sans sonner ni se présenter. Il s'exprime avec des gestes grossiers : il se racle la gorge en crachant dans la fournaise, monte sur une chaise pour signaler à Schlomo qu'il a une allure d'étranger, qui lui vient particulièrement de son nez, il parle fort et fait la leçon. Schlomo lui demande si sa mère lui a enseigné les bonnes manières et lui explique qu'il n'est pas chez lui, que c'est lui l'étranger, qu'il est plutôt un invité. Dès les premières minutes de la pièce, le contraste entre Schlomo et Hitler est frappant. Schlomo est un adulte mûr, éduqué, généreux, compréhensif et tolérant. Hitler est jeune, inculte (même s'il pense en savoir beaucoup plus que le maître des lieux). Il se comporte comme un insolent, un individu vulgaire et centré sur lui-même. Les gestes sur scène appuient cette description caricaturale : Schlomo se montre délicat et joyeux tandis que Hitler adopte une gestuelle agressive et colérique. Ce qui se passe sur scène demeure cependant crédible parce que, une fois les extrêmes -- bonté et monstruosité -- bien en place, et les traits marquants de chacun dévoilés, Schlomo se défend des attaques de Hitler et que ce dernier montre un tant soit peu d'humanité en acceptant certaines propositions et directives de son nouveau « père-Schlomo », comme s'il était un enfant fragile. Il va se laisser habiller (il n'a pas de manteau d'hiver), coiffer, faire la moustache, nourrir et il sort se promener lorsque Schlomo le lui demande car il attend son amie, Gretchen. Certains peuvent dire qu'Hitler agit ainsi par intérêt, mais il reste impossible de nier ces petits moments, peu fréquents, il est vrai, de lucidité. Le jeu des acteurs dans les deux distributions est assez nuancé pour permettre de dépasser le premier niveau : transparence et humour chez Schlomo (Jorge Suárez, acteur argentin, et Roger Jendly, acteur français), mauvaises manières du jeune Adolf (Alejandro Urdapilleta, acteur argentin, et Dominique Pinon, acteur français). On voit qu'il n'y a pas de symétrie dans leur relation : Hitler est un invité écrasant et manipulateur. La situation ira de mal en pis.

« La question de l'hospitalité est celle du même et de l'autre. Le lien d'hospitalité est un lien de réciprocité qui est reconnaissance du même [...] » (Duroux et Mondanton, 1999, p. 14) Même si Schlomo accueille un étranger qui vient d'une ville de province, Braunau-sur-Inn, et qui n'est pas juif, il reconnaît en Hitler son semblable et s'ouvre à lui. À plusieurs reprises, Schlomo appelle Hitler « cousin » et lui dit qu'ils ont quelque chose en commun : par exemple, lorsqu'il lui fait la démonstration de l'origine juive de son nom ou quand Hitler lui dit qu'il aime l'épi de maïs avec du beurre comme lui. Schlomo, chaque fois qu'il souligne une ressemblance, tourne les mains, la paume tantôt en haut et tantôt vers le bas. Ce geste peut être interprété comme le signe qu'il a conscience de leurs différences, mais qu'il est aussi ouvert aux ressemblances.

Hitler, quant à lui, ne reconnaît pas Schlomo et ne manifeste aucun signe d'hospitalité réciproque montrant qu'il accepte, voire accueille ce que Schlomo lui apporte et lui enseigne. Hitler va tout faire, au contraire, pour marquer leurs différences. Il insiste sur le fait d'être absolument et exclusivement « autre » par rapport à Schlomo. Cette relation à l'autre et à soi comme autre exclusif est conflictuelle, car elle empêche toute communication réelle. Le culot et la toute-puissance de Hitler, qui est après tout un invité inattendu, sont déconcertants. Schlomo et son ami, Lobkowitz, semblent troublés lorsque Hitler se tortille sur place en faisant toutes sortes de grimaces pour lâcher des vents, ou lorsqu'il leur dit d'arrêter de tenir des propos antigermaniques, alors que c'est plutôt lui qui lance sans cesse des propos antisémites. Hitler marche en faisant du bruit, ses gestes sont secs et brusques, il crache au visage, donne des coups, pleure et crie lorsqu'il n'est pas content. Non seulement il enfonce les règles minimales de politesse, mais il va plus loin : il viole les normes de l'humanité.

Au début de la pièce, dans cette relation père-fils d'amour-haine, Hitler fait preuve d'un minimum de capacité d'écoute. Il est « l'autre » qui vient de l'extérieur et qui, s'il le veut, peut être intégré au groupe marginal du sous-sol : Schlomo travaille la nuit et dort le jour, dans les mises en scène, tous ceux qui viennent dormir là ont des traits humains, certes, mais ils ont aussi des oreilles pointues, des nez déformés, des habits qui leur donnent l'apparence d'êtres sortis d'un monde fantastique. Les costumes mettent aussi l'accent sur l'exclusion des personnages de la société. Ils descendent sous terre (par un escalier métallique en colimaçon

qui va du plafond jusqu'à la scène) pour parvenir à une auberge sombre en permanence, garnie de meubles et d'objets recyclés, à laquelle les structures métalliques donnent une allure froide, et dont le plancher est abîmé. Le soleil de cet asile provient de la chaleur humaine de Schlomo et, malgré la précarité matérielle, personne ne semble y manquer de rien. Mais au fil de la pièce, ce sera plutôt Schlomo et Lobkowitz qui deviendront « l'autre » chez eux sous l'effet insistant de Hitler.

Bien que ce dernier soit un invité insupportable, Schlomo continue à lui tendre la main. Par exemple, quand Madame Lamort vient chercher Hitler, Schlomo le défend au point qu'elle ne réussit pas à l'attraper. Mais elle promet qu'elle reviendra. Quand Hitler est refusé aux Beaux-arts de Vienne, il est conseillé par Schlomo. Mais la relation d'hospitalité va dans une seule direction, de Schlomo à Hitler. Son hospitalité n'est jamais rendue à Schlomo. Dans la pièce et sur la scène, la violence ira crescendo jusqu'à la fin, où régnera la destruction quasi totale.

La production française et la production argentine sont presque identiques. Le décor est le même et les costumes aussi, à quelques détails près : par exemple, dans la mise en scène argentine, Madame Lamort porte un pantalon blanc (alors qu'il est noir dans la création française) et sa veste semble plus foncée, avec des boutons différents, mais le personnage conserve son style. Les amis qui, vers la fin de la pièce, arrivent avec Hitler pour dérober à Schlomo le livre qu'il est en train d'écrire, ont les joues plus colorées dans le spectacle français, et ils ressemblent ainsi davantage à des gamins qui le suivraient. Cependant, leurs costumes diversement colorés sont les mêmes. Le seul détail qui diffère un peu, c'est que ces personnages sont joués par des acteurs plus âgés dans la distribution argentine. Ils semblent être des hommes déguisés en enfants qui accompagnent Hitler, plutôt que des jeunes qui le suivent (c'est une référence aux jeunesses hitlériennes). Dans les deux cas, ce sont des hommes, jeunes ou plus âgés, qui sont au service de Hitler. La similitude du décor et des costumes d'un pays à l'autre n'est pas étonnante puisque Lavelli a gardé les mêmes concepteurs pour les deux productions : Pace pour la scénographie et Graciela Galán aux costumes. Ce sont des collaborateurs réguliers du metteur en scène. De même, la disposition

du décor en général et des accessoires dans l'espace est la même, tout comme l'enchaînement des scènes.

Parfois, quelques gestes sont différents. Dans la scène où Hitler pose des questions à Schlomo sur les relations sexuelles des Viennois, Schlomo est allongé par terre sur un pneu. Hitler va prendre un autre pneu et expliquer à Schlomo comment il voudrait réduire les personnes à l'état de statuettes, pour les aligner et les jeter par-dessus bord. Pendant cette explication, il joue avec le pneu, s'assoit dessus, rebondit, avance, recule, etc. Dans les deux productions, ces gestes avec le pneu sont faits dans un ordre et d'une manière différente, chaque acteur qui incarne Hitler offre son propre enchaînement, mais cela ne change en rien l'explication de Hitler.

L'essence et le caractère des personnages sont conservés et rendus d'une manière très similaire. Ainsi, nous notons un Hitler plus colérique, avec des mouvements plus exagérés et un ton de voix plus strident, quand il est incarné par l'acteur français Dominique Pinon que lorsqu'il l'est par l'acteur argentin, Alejandro Urdapilleta. Néanmoins, les deux Hitler sont aussi insupportables l'un que l'autre. On peut aussi remarquer de légères différences dans le jeu et la manière de bouger sur scène d'Emmanuelle Lepoutre, française, et d'Heidi Steinhardt, argentine, dans la peau de Gretchen, l'amie de Schlomo. L'actrice argentine est plus jeune. Ana Durán souligne le manque d'expérience de Steinhardt. Ce sont probablement ces deux éléments qui rendent la Gretchen argentine plus sensuelle et plus gamine, plus innocente que la Gretchen française. Enfin, en ce qui concerne la langue, ce n'est pas seulement la distinction entre le français et l'espagnol qui est à souligner, mais le fait que l'espagnol est parlé avec un accent argentin assez audible pour qu'on identifie la nationalité des acteurs. Il s'agit sensiblement de la même mise en scène : c'est une duplication.

La relation d'hospitalité inégale entre Schlomo et Hitler, traitée à travers la mise en scène de Lavelli, permet d'observer le regard que chaque personnage porte sur l'autre, la vision qu'il a de l'autre. Le regard sur soi est moins palpable puisque seul Schlomo s'ouvre et devient transparent. L'impression qui reste est que Hitler n'a pas de regard sur soi, au sens d'un questionnement identitaire apparent. Il a plutôt un regard vaniteux sur sa propre

personne, ce qui ne fait que le conforter dans les préjugés qu'il a déjà. Il arrive avec une mentalité très fermée, montre de minuscules signes d'ouverture, mais il se referme à nouveau pour devenir plus égocentrique qu'auparavant. En ce qui concerne Serban, la « revenante » de *La mouette*, Arkadina, est centrée sur elle-même tout comme Hitler. Cependant, sa violence est plutôt passive puisqu'elle fuit et refuse d'affronter la détresse de son fils.

### 1.2.2 L'invitée-diva chez Serban

Dans *La mouette* de Tchekhov, Arkadina représente l'hôte (au sens d'invitée) chez soi. Elle revient à la maison familiale. Son fils Treplev et son frère Sorine y vivent avec d'autres personnes qui connaissent et servent la famille depuis de longues années. Elle rentre de Moscou, repart et revient de nouveau.

Serban a d'abord mis en scène cette pièce à deux reprises en 1980. La première fois, l'été, au Théâtre Shiki à Tokyo et, à son retour aux États-Unis, au printemps de la même année, au Festival Shakespeare de New York.<sup>11</sup> En décembre 2007, Serban a pu travailler à nouveau ce Tchekhov au Théâtre hongrois de Cluj. Quelle influence les versions japonaise et américaine de *La mouette* ont-elles eue sur la version roumaine?

David Allen a intitulé la partie de son article sur les mises en scène de *La mouette* par Serban en 1980 comme suit : « *La mouette* réaliste au Japon et *La mouette* "japonaise" à New York » (1999, p. 135) Le commentaire récurrent dans les écrits d'Allen et de Menta sur ces spectacles insiste sur le traitement naturaliste que Serban a fait de la pièce. Le metteur en scène a surtout été inspiré par Stanislavski et par ses notes sur la mise en scène originale de la pièce au Théâtre d'Art de Moscou. Mais il a aussi tenu compte de la manière dont Meyerhold pense qu'une pièce de Tchekhov doit être abordée en restant très sensible aux changements sur le plan du rythme et de la musicalité de la langue. (Menta, 1995, p. 55-56) Serban reconnaît de son côté avoir exploité en profondeur le naturalisme dans ses versions japonaise et américaine. Celles-ci ne sont pourtant pas identiques. Au Japon, il y avait un véritable lac

---

<sup>11</sup> Il a été impossible d'obtenir les captations de ces spectacles.

sur scène, avec des roches, des bouleaux, des fleurs et du gazon naturels. Le jeu des acteurs était également très réaliste. Aux États-Unis, le lac a été remplacé par un pont. Le jeu sur le pont était plus stylisé que sur le devant de la scène. Selon Serban, ces images distraient et l'imagination n'allait pas plus loin. « Serban himself has said he would like to do *The Seagull* again 'because I want to understand how to do Chekhov without any beatifications, without a bridge, without a Japanese platform, without help from production elements – nothing for the eye in that sense' » (Allen, 1999, p. 137) D'après Serban, il y a un danger lorsque la beauté des images tue la vérité des relations dans les oeuvres de Tchekhov. Il cherche plutôt à rendre l'humanité des personnages.

Vingt-sept ans se sont écoulés entre les deux premières versions de *La mouette* de Serban et le spectacle roumain en 2007, dans lequel il réussit à dépouiller la scénographie du naturalisme dont nous venons de parler. Cette dernière mise en scène permet d'observer un espace qui laisse se déployer la sensibilité des relations tchekhoviennes. En même temps, l'utilisation de l'espace est au service du thème de l'hospitalité et, plus précisément, de l'invitée-diva qu'est Arkandina, la mère de Treplev.

L'espace de jeu est un long rectangle étroit en largeur et long en profondeur. Celui-ci ne se trouve pas sur une scène surélevée : le public fait partie intégrante de cette aire de jeu. Les spectateurs sont assis par terre et sur des bancs sur trois des côtés du rectangle : les deux côtés en longueur et l'une des largeurs. Les spectateurs qui sont de ce côté voient le fond de la scène droit devant eux. Les personnes qui se trouvent sur les côtés longs ont derrière eux des murs en tissu presque transparents. Le fond de la scène est fait de la même matière. Le lac se situe en fond de scène et il sera suggéré par des projections de couleurs en mouvement qui font penser à de l'eau. Il apparaît une seule fois : lors de la récitation, devant la famille, du texte de Treplev par Nina, son amante. Après cette scène, le spectateur sait où se trouve le lac. Lorsqu'une scène se passe à l'extérieur, les murs en tissu, qui comportent quelques ouvertures, forment les frontières entre la maison et le jardin. Parfois, c'est l'inverse : l'espace de jeu entre les murs devient une partie de la maison et, derrière eux, c'est l'extérieur. Par exemple, lorsque Nina revient voir Treplev, environ deux ans après leur séparation, elle entre dans la maison par l'une des ouvertures (« fenêtre ») du mur en tissu. À

tout moment, cet espace de jeu unique symbolise la maison familiale et son domaine, et le public est toujours à l'intérieur de cet espace, en témoin intime. De cette manière, les spectateurs peuvent sentir de très près ce que signifie accueillir une invitée comme Arkadina. Pendant le temps de la représentation, le public vit ce retour.

Arkadina, actrice expérimentée, est très égocentrique et s'attend à un traitement de diva, comme si elle jouait en permanence sur une scène. Elle doit être le centre d'attention. L'actrice qui incarne ce personnage occupe ainsi une grande place, par son caractère extroverti sur scène, lorsqu'elle est devant les autres, en petit ou en grand comité. Arkadina montre qu'elle aime s'entendre parler et qu'elle tient à son apparence, qu'elle veut paraître jeune et belle. À chaque retour, elle déstabilise son fils, Treplev, et ses actes et commentaires troublent également la vie de la maisonnée. Par exemple, les rires moqueurs qu'elle fait entendre pendant la représentation de la pièce de théâtre de Treplev, et les opinions qu'elle émet en fine connaisseuse du théâtre, font éclater une profonde colère chez son fils.

L'amoureuse de Treplev, Nina, qui rêve d'être actrice, tombe amoureuse de Trigorine, l'amant d'Arkadina. Treplev fait une tentative de suicide. Arkadina décide donc de repartir pour Moscou avec Trigorine, mais le mal est déjà fait, depuis longtemps. Nina quitte Treplev pour aller rejoindre Trigorine. On voit qu'Arkadina est le genre d'invitée qui sème la tempête dans la demeure et qui laisse des vagues derrière elle. La relation mère-fils semble dysfonctionnelle depuis bien longtemps, mais ces retours ne font qu'envenimer davantage les relations entre les personnes habitant ou fréquentant la maison familiale.

La fluidité des changements de décor, constitués par le retrait ou l'ajout de quelques accessoires par les acteurs eux-mêmes, permet d'évoquer la partie de la maison ou du domaine où l'action se déroule. Les accessoires guident le spectateur avec suffisamment de justesse pour qu'on saisisse de quel moment il s'agit et pour permettre aux relations entre les personnages, le plus souvent tendues, mais également joyeuses par moments, d'être le plus transparentes possible. Autrement dit, on peut voir, à travers ces nuances, les multiples couches dont sont constituées ces relations, qui brossent un tableau de la complexité humaine. De plus, le jeu des acteurs, très extériorisé, direct et physique, montre leur grande



détresse ou leur joie, mais ne les cantonne pas dans un stéréotype, car il déploie aussi la gamme de sentiments et de sensations qui mènent à la colère, au désespoir, à l'allégresse ou à l'amour. Par exemple, dans le cas des deux personnages très tourmentés que sont Treplev et Macha, les rapports sont agressifs et amers. Cependant, les deux personnages manifestent, à quelques reprises, une certaine tendresse qui ne semble pas coller avec leur personnage. Treplev exprime cette tendresse lorsque sa mère lui change le bandage sur la tête après sa tentative de suicide. Dans le spectacle, il s'abandonne un moment à sa mère comme un petit enfant en suçant son pouce. Et Macha se montre plus sereine lorsqu'elle dit à sa mère qu'elle part pour ne plus voir Treplev ni l'avoir près d'elle, parce que cela la fait trop souffrir.

Ainsi, la fluidité dans les changements de lieu dans cette mise en scène va de pair avec les va-et-vient d'Arkadina entre Moscou et la maison familiale. Revenir, vouloir repartir, décider de rester, partir plutôt, et finalement revenir, constituent pour Arkadina une manière douloureuse de se mettre à l'abri. De cette façon, elle ferme les yeux sur les soucis des autres et surtout sur ceux qu'elle provoque lorsqu'elle revient en maîtresse de maison. Dans le mouvement, elle ne se pose pas trop de questions. Le traitement de l'espace qui accompagne en parallèle les retours d'Arkadina offre toute la liberté pour saisir ce que Tchekhov exprime des relations humaines, et qui ne passe pas par les mots. Le contraste est évident entre la tension que vit Treplev, qui va finalement réussir à s'enlever la vie, et le retour joyeux d'Arkadina, qui ne semble pas toujours comprendre l'humilité dont l'hôte doit faire preuve pour réintégrer harmonieusement ou le mieux possible le monde qu'il a laissé. Le regard sur soi du « revenant » semble ici absent. Ce qui prime, c'est son regard sur les autres, mais sans que son identité soit touchée. Comme si les questionnements ou les angoisses que soulève le retour étaient écartés. Ainsi, le statut d'invité chez soi peut être un poids ou une liberté pour le « revenant ». Mais quoi qu'il en soit, la situation de l'invité véhicule une différence et lui confère un statut particulier au sein de ceux qui l'accueillent. Toutefois, la langue maternelle contribue à unir et à réduire l'écart qui se creuse entre le « revenant » et ceux qui le reçoivent en raison du rôle joué par chacun.

### 1.3 La langue maternelle : outil identitaire

Dans le cas des deux metteurs en scène à l'étude, la langue maternelle est celle qu'ils ont apprise dans leur pays d'origine. Ainsi, Lavelli est argentin et parle espagnol (des précisions seront apportées) et Serban est roumain et parle le roumain. La langue participe à la construction identitaire individuelle. De plus, la culture de la terre natale est également véhiculée par la langue. Selon Todorov, « l'appartenance culturelle nationale est simplement la plus forte de toutes, parce qu'en elle se combinent les traces laissées – dans le corps et dans l'esprit – par la famille et la communauté, par la langue et la religion » (1996, p. 23-24). L'origine prend sa source dans la langue maternelle. Il est certain que d'autres appartenances culturelles avec d'autres langues peuvent coexister avec celle du pays d'origine, surtout lorsqu'il est question d'exil et de retour. En effet, à ce moment-là, davantage de couches de vécu composent la structure identitaire. La langue maternelle étant un des piliers fondateurs du moi, son importance et son impact dans la vie peuvent être comparés à l'eau où baignent les racines d'une plante (ou d'un individu).

À ce sujet, l'une des idées qui ressort des conférences du colloque « D'encre et d'exil - Terres d'imaginaire Albanie, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Kosovo, Macédoine, Monténégro, Serbie et Slovénie » tenu à Paris, en novembre 2007, est que, pour l'écrivain exilé, sa langue maternelle est sa patrie, son pays. Celle-ci devient donc un refuge, une sécurité, un réconfort. Autrement dit, parler et écrire dans sa langue maternelle, c'est être chez soi d'une certaine manière. Ceci n'exclut pas que d'autres écrivains en exil utilisent aussi la langue du pays d'accueil. Nous étudierons maintenant, en lien avec notre sujet, cette conception de la langue maternelle comme refuge et trésor pour le « revenant ».

Pour les exilés qui rêvent de retrouver leur langue maternelle, le contact avec d'autres langues est parfois une source d'énergie qui permet de rester proche de leur langue d'origine, une façon d'être près de son moi originaire, d'un repère. Cela ne peut être que salutaire dans l'expérience de survie qu'est l'exil dans certains cas. Ceci exclut la fermeture d'esprit volontaire à la langue d'accueil adoptée par d'autres exilés. Prenons le cas de Brecht, qui a connu plusieurs langues pendant son exil :

« [E]urope, especially Germany, was still the center of Brecht's universe, and he wanted to be near his German-language stage and the struggle against the Nazis. During eight years of exile in Denmark, Sweden, and Finland, he devoted himself to anti-fascist activities that included writing radio broadcasts, giving lectures, staging his anti-fascist plays, and turning out pamphlets to be smuggled into Germany. » (Lyon, 1982, p. 21)

Cette citation montre certes l'activisme politique de Brecht, mais aussi l'importance de la langue maternelle pour lui. S'en distancier, c'était une sorte de renoncement à son pays, à ses origines, à la lutte contre le nazisme et à ce qu'il croyait profondément.

L'une des premières fois que l'exilé peut prendre conscience de sa situation, c'est lorsqu'il constate la perte de la langue d'origine. Pour certains, l'acquisition d'une nouvelle langue peut devenir une réussite « post-exilique » (Nouss, 2003, p. 30). Le metteur en scène, Wajdi Mouawad, libanais d'origine, souffre (c'est un thème récurrent dans son œuvre) de la perte de sa langue maternelle, l'arabe. Il a quitté le Liban à huit ans. Il s'est exilé en France avec sa famille. Il a appris le français, langue dans laquelle il écrit, joue et réalise ses mises en scène. Il a vécu un second exil au Québec, à partir de l'âge de quatorze ans, cette fois. Il parle de sa langue maternelle comme d'une langue qui pourrit en lui. Ce qui lui en reste, c'est le rythme de l'arabe et quelques mots. N'est-ce pas perdre un morceau de soi?

Lavelli et Serban ne sont pas confrontés à ce problème puisqu'ils ont quitté leurs pays respectifs à l'âge adulte, au moment où la langue maternelle est bien ancrée : à 29 ans pour Lavelli et à 26 ans pour Serban. Mais, « pour l'exilé, dit Alexis Nouss, la langue maternelle, même s'il la retrouve dans le pays d'accueil, ne renvoie plus à une référentialité extérieure, à un monde partagé avec d'autres, elle devient la seule référentialité. À la fois ce qui conserve le passé et ce qui permet d'aborder, en traduction, le présent et le futur » (Nouss, 2003, p. 30). C'est un fait que le passé est conservé par la langue qui rend possible une certaine récupération de la perte encourue dans l'exil. Pour le « revenant », la langue joue un rôle clé, parce qu'elle lui permet de se reconnaître lui-même et l'aide à se retrouver dans son pays natal. Même si la langue a évolué, elle reste peut-être l'un des rares éléments à n'avoir pas changé complètement. Pour certains, la langue maternelle retrouvée constitue un accueil chaleureux, mais pour d'autres, c'est plutôt un cauchemar. Qu'en est-il pour Lavelli et

Serban? Retravailler dans leur langue maternelle constitue-t-il des retrouvailles réconciliatrices, agréables, ou plutôt une difficile rencontre ? Quel rôle joue la langue maternelle dans les mises en scène au retour?

### 1.3.1 L'espagnol à Buenos Aires

D'entrée de jeu, il faut spécifier les différences entre l'espagnol « standard », l'espagnol argentin et l'espagnol d'Espagne. L'espagnol « standard » est l'espagnol qui est régi sur le plan phonétique, grammatical, syntaxique et sémantique par l'Académie royale espagnole de la langue, bien que celle-ci accepte des régionalismes des pays hispanophones chaque année. Mais l'espagnol argentin tout comme l'espagnol d'Espagne comportent des particularités phonétiques, syntaxiques et lexicales qui ne sont pas réglementées par l'Académie et qui survivent au passage du temps, changent ou disparaissent.

Lorsque Lavelli retourne à Buenos Aires, comme il s'en explique dans l'entretien en annexe (2007), il retrouve sa langue, c'est-à-dire l'espagnol qu'il parlait à l'époque où il y vivait. Immédiatement, le metteur en scène remarque les modifications que cette langue a subies au fil des ans.<sup>12</sup> C'est ainsi toujours un défi pour Lavelli de monter une pièce d'un auteur espagnol à Buenos Aires, parce que les deux espagnols, celui de la pièce et celui des acteurs et du public sont très différents sauf dans quelques cas, comme celui de Maria Casarès. Le fait d'utiliser un espagnol régional pour un texte écrit en espagnol d'Espagne peut décontenancer le public ou créer une distance entre ce dernier et l'œuvre, puisque l'articulation de la pensée dans la pièce est liée à la culture et à la structure linguistique propres à l'Espagne. Ce serait dénaturiser l'œuvre. La même rigueur est de mise dans le cas des autres pièces qu'il monte à Buenos Aires : la traduction doit respecter les normes syntaxiques et lexicales de l'espagnol « standard ». La traduction de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello en vue de la mise en scène de 1998 au Théâtre San Martín constitue une illustration de ce que Lavelli veut éviter. On lui avait promis une traduction

---

<sup>12</sup> Voir p. 105: « [...] entonces cuando yo voy a Buenos Aires me encuentro con que ya vuelvo a mi lengua pero vuelvo a mi lengua, tal cual era cuando yo vivía ahí. Y por otra parte, la lengua ha tenido sus modificaciones propias, la evolución propia de todo lenguaje que está vivo. ».

neutre, et ce qu'il a reçu était traduit dans l'espagnol régional de Buenos Aires, ce qui constituait un niveau de langue complètement autre. Selon Lavelli : « L'âme de Pirandello n'y était plus ».<sup>13</sup> Néanmoins, le fait que l'accent, la prononciation soient argentins dans le spectacle ne semble pas déranger Lavelli outre mesure.

À travers trois de ses mises en scène sur le retour, Lavelli donne des exemples du traitement qu'il réserve à la langue. Lorsqu'il monte *Divines Paroles* (1964) de Valle Inclán, auteur espagnol, les acteurs argentins sont dirigés comme s'ils étaient « espagnols ». Le but est de faire respecter les règles de base de la prononciation, d'estomper les particularismes locaux, mais non que les comédiens jouent avec l'accent spécifique à l'Espagne. Lavelli désire plutôt qu'ils s'approchent le plus possible de l'accent neutre de l'espagnol « standard ».<sup>14</sup> Dans le spectacle *La fille de l'air* (2004) de Calderón de la Barca, autre auteur espagnol, Lavelli prend Blanca Partido, actrice espagnole, qui fait partie de la distribution, comme norme de référence pour l'intonation. Ici, cela s'avère d'autant plus important que les acteurs doivent affronter un texte écrit en vers, dans un espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, dont cette actrice a l'habitude.<sup>15</sup> Enfin, dans *Le roi Lear* (2006), la variété des accents est plus marquée (cela s'entend au visionnement des extraits de la captation). En effet, le résultat comporte les trois prononciations : la « standard », l'argentine et l'espagnole. Ces diverses manières de prononcer ne nuisent pas à la compréhension du texte. Ces considérations presque techniques font partie du travail de Lavelli. Elles ne semblent pas lui enlever le plaisir qu'il ressent lorsqu'il se retrouve avec l'espagnol à Buenos Aires.

---

<sup>13</sup> Voir p. 111 : « [...] *Seis personajes*, esa obra me habían presentado una traducción que me dijeron que iba a ser muy interesante y que fuera neutra y era una cosa totalmente porteña. [...] en ese caso para mí ya no es más Pirandello. ».

<sup>14</sup> Voir p. 106 : « [...] obras como Valle Inclán, pero considerado, tratados como españoles, no para hacerles hablar como españoles, pero respetando ciertas cosas elementales [...] ».

<sup>15</sup> Voir p. 111 : « [...] en la obra de Calderón había una actriz, que era una actriz española que había trabajado conmigo en Madrid y que es una actriz extraordinaria, se llama Blanca Partido y yo la impuse. [...] Entonces, estaba bien también como referencia, para imitar la entonación, porque efectivamente la lengua no se puede masacrar a ese punto. Es una lengua desgraciadamente del siglo XVII y no se le puede tratar con pesadez [...] ».

### 1.3.2 Le théâtre en roumain

Contrairement à Lavelli, qui est retourné en Argentine peu de temps après son premier départ pour la France et qui a pu aussi travailler en Espagne, Serban n'a eu la chance de renouer avec le roumain sur scène qu'en 1990, lors de son premier retour. Pour lui, ce retour à la langue maternelle semble avoir eu une grande importance compte tenu des circonstances de son exil : « Despite reservations, Serban couldn't resist the opportunity and his own deep personal need to return to his homeland and create theatre in his original language. "It's always been important for me to go back to my roots for my attempt to clarify what I am and who I am," he stated. » (Menta, 1995, p. 150) Sa langue maternelle est intimement liée à son identité et à ses racines et il semble que travailler dans cette langue lui permette d'effectuer une introspection. Quand elles sont ressenties, la joie, la douleur ou les émotions en général peuvent guider le « revenant » dans sa quête personnelle pour se connaître lui-même. Pourtant, la première mise en scène de Serban après son retour de 1990 a été *Une trilogie antique*<sup>16</sup>, utilisant le grec ancien d'Euripide et de Sophocle, le latin de Sénèque, mêlés à un collage de chants africains sur l'esclavage, de lamentations en provenance des Balkans -- Bulgarie, Roumanie, Grèce -- et des hymnes en nahuatl<sup>17</sup>. Pourquoi n'être pas retourné tout de suite au roumain? Ce spectacle était emblématique dans l'histoire du théâtre. C'est avec lui que Serban s'était fait un nom. Il semble aussi qu'avec cette mise en scène, Serban ait voulu offrir un cadeau au peuple roumain : lorsqu'il était parti, il était déjà assez connu, et les spectateurs roumains avaient suivi sa carrière internationale pendant ses vingt années d'absence même si personne (ou presque) n'avait pu voir ses mises en scène<sup>18</sup>. Ce spectacle, qui avait fait le tour du monde tout de suite après sa création originale en 1974 à New York, avait été acclamé comme l'une des meilleures mises en scène de sa carrière<sup>19</sup>. De plus, Serban voulait utiliser la langue comme matériau sonore. La variété de sons traduisait la profondeur du propos<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Des extraits de la captation ont été visionnés.

<sup>17</sup> Voir p. 124.

<sup>18</sup> Voir p. 122.

<sup>19</sup> Voir p. 122.

<sup>20</sup> Voir p. 125.

La deuxième mise en scène du retour de Serban en 1990 est *Qui a besoin de théâtre?* (*Our Country's Good*) de Timberlake Werthenbaker. Violeta Popa, la secrétaire littéraire du Théâtre national Bucarest, décrit comme suit les répétitions de cette mise en scène :

[e]lles se sont déroulées au rythme passionné d'un créateur qui semblait retrouver la joie de vivre d'un enfant auprès des acteurs roumains, qu'il connaissait dans certains cas de longue date. Ce fut un grand spectacle. C'était une véritable explosion de la joie de jouer, de retrouver la passion initiale sur les planches de la scène. Il y avait de l'amour entre les deux générations d'acteurs qui se trouvaient ensemble. (2007)<sup>21</sup>

La langue semble avoir joué un rôle de premier plan dans cette production. En effet, les retrouvailles passent aussi par ce qui est le plus enraciné dans une équipe, par ce qu'elle partage, et ce, malgré les différentes expériences de vie: la langue maternelle. Lorsque le « revenant » utilise sa langue maternelle, cet acte le rend à lui-même. Sur la voie du retour à soi, qui se situe la plupart du temps dans le passé, on peut ici parler d'une sensation de possession, de reprise de ses moyens, de ces moyens qui viennent du plus profond de l'être. Retrouver sa langue, c'est en fait se trouver soi-même. Selon Derrida : « Quelles que soient les formes de l'exil, la langue est ce que l'on garde à soi. » (1997, p. 78) Et ceci s'applique au retour : ce qui est rassurant, avec la langue, c'est qu'au retour elle constitue l'un des premiers automatismes qui revient. En général, la langue maternelle du « revenant » est comme le volcan qui dort. Elle n'est pas éteinte, elle n'était qu'au repos.

Enfin, le retour ne déplace pas seulement des individus, mais il déplace avec eux l'altérité et leur identité, ce que nous avons déjà appelé « altérité retournée-identité re-touchée ». Dans certaines pièces du retour de Lavelli et Serban, on peut voir ces concepts investis d'une manière assez subtile, mais ferme, et généralement inconsciente lors de la création de la mise en scène par l'artiste. Lavelli et Serban, comme tous les artistes, déploient leur créativité en puisant dans leur vécu. Le retour, la rencontre avec leurs racines, avec une terre natale transformée, avec un soi changé, avec une hospitalité singulière, avec leur langue maternelle, tout cela sous le regard de l'autre qui est leur compatriote, influencent définitivement les

---

<sup>21</sup> Voir p. vii.

mis en scène de Lavelli et Serban. Qu'ils ne pensent pas à ces problèmes dans la pratique de leur art n'est pas étonnant. Cependant, cela n'empêche pas que leurs questionnements, leurs satisfactions et leurs appréhensions laissent des traces imprimées dans leurs mises en scène lors du retour.



## CHAPITRE II

### LA SCÈNE COMME ENTRE-DEUX

L'entre-deux est une forme de  
coupure-lien entre deux termes [...]  
(Sibony, 1998)

L'exilé et le « revenant » sont l'un et l'autre dans l'entre-deux. Ils se trouvent physiquement et mentalement dans un espace qui est entre deux pays, entre deux cultures, entre deux langues, entre deux états, entre deux identités. De cette manière, en exil, Lavelli se trouve entre l'Argentine quittée et la France, et Serban entre la Roumanie et les États-Unis. Au retour, l'entre-deux de l'exil se déplace et le « revenant » est désormais positionné entre le pays laissé lors du départ, son origine, et le pays qu'il retrouve lorsqu'il revient à ses origines. Ainsi, l'entre-deux déplacé de Lavelli et de Serban est composé de l'Argentine et de la Roumanie de référence, celles d'avant leur départ, et de celles qui les accueillent au retour. Plus précisément, c'est à la fois un espace qui maintient les metteurs en scène « revenants » à distance de leurs souvenirs et du présent, et qui constitue aussi un pont, puisqu'il existe une connexion entre les deux « chez soi », un espace psychique de transition où les images et les sensations viennent s'ajuster, correspondre entre elles sous le double insigne de la familiarité et de l'étrangeté. Et les metteurs en scène naviguent tout aussi bien entre deux temps.

Ainsi, ce qui est familier au « revenant » contribue à ce qu'il se retrouve lui-même, mais ce qui lui paraît étrange l'en éloigne aussitôt, tout en le renseignant sur ce qui a changé. La rencontre entre le passé et le présent peut ainsi se révéler confuse. En d'autres termes, l'oscillation entre des images anciennes que le « revenant » reconnaît et ce qu'il revoit, et qui ne collent pas nécessairement à sa mémoire, peut être troublante. Cette alternance entre reconnaître et ne pas reconnaître s'apparente à un jeu. Dans le poème « Heimkunft », Hölderlin se remémore le retour au pays natal :

[t]out semble familier, les saluts qui  
s'échangent au passage  
paraissent venir d'amis, tous les visages  
semblent parents. (cité in Montandon, 1999, p. 20-21)

Aux yeux du poète, tout ce qu'il voit au retour a un « air de famille ». Il emploie les termes « amis » et « parents », qui connotent la proximité. Pour d'autres, comme Neagu M. Djuvara, historien roumain, les retrouvailles avec la terre natale semblent plus déroutantes :

[p]lus surprenant encore, pour moi, fantôme revenu sur les lieux de sa jeunesse, était l'aspect de la rue, la physionomie des passants. Qu'on ne m'oppose pas l'argument que j'étais victime d'une déformation dans la mémoire, des images de l'enfance, car j'étais un adulte de 28 ans lorsque j'ai quitté le pays accidentellement en 1944. (2004, p. 340)

Djuvara ne semble pas tout reconnaître, puisqu'il parle de déformation de la mémoire qui n'a pas eu lieu, parce qu'il était un adulte lorsqu'il est parti. Son exil a été très long, plus de quarante ans. Pourquoi se qualifie-t-il de revenant? Dans les passages qui suivent cette citation, on apprend qu'il ressent de la tristesse, de la gêne par rapport à son pays, qui s'est transformé négativement ou, pire encore, comme il le souligne, qu'il éprouve ces sentiments en l'absence de tout changement positif. À travers ce « revenant », il est possible d'appréhender l'expérience de la mort qui accompagne celle de l'exil. L'exil peut être si violent que la rupture entre le lieu d'origine et la personne qui est partie mutile une part de sa vie, sinon sa vie entière. Qui dit mort, dit également deuil. Mais ce ne sont pas tous les exilés qui réussissent à se retrouver, à se réconcilier avec le passé. Le retour peut ainsi représenter un moment propice pour faire le deuil du passé. Pour ceux qui ont déjà vécu un premier deuil pendant l'exil, le « face à face » avec le passé d'avant l'exil exige un autre acte de recueillement, une acceptation du décalage entre le passé et le présent de l'origine qui aide à mieux comprendre et vivre l'« entre-deux déplacé ». Le « revenant » déambule dans les rues de son pays natal comme une sorte d'esprit égaré. Même si cette situation ne dure pas longtemps pour tous les « revenants », il faut toujours un temps d'adaptation lors du retour. La position du « revenant » dans l'entre-deux déplacé est donc instable.

L'instabilité et l'incertitude produites par l'expérience de l'« entre-deux déplacé » en font un passage dans lequel le « revenant » est projeté vers un avant qui peut aussi s'avérer être un abîme, avec le risque de s'engouffrer. Cet entre-deux constitue aussi un espace « qui s'impose comme lieu d'accueil des différences qui se rejouent » (Sibony, 1998, p. 13). Dans cette confrontation, le « revenant » peut saisir la chance qui s'offre à lui de recoller les morceaux de son identité touchés par un va-et-vient entre des souvenirs d'avant l'exil et des images du présent. Le « revenant » est ainsi placé à un carrefour où circulent une grande quantité d'anciennes et de nouvelles expériences. Leur rythme est si rapide que ces « visions » en viennent parfois à brusquer le « revenant ». Soit il vit pleinement l'entre-deux et en sort grandi, et l'épreuve est une richesse et une source d'énergie créatrice, soit il y reste coincé avec souffrance, et l'expérience se transforme en déchirement. Ainsi le « revenant » doit-il harmoniser l'entre-deux de la vie, de l'art, et de son moi. Comment Lavelli et Serban vivent-ils l'« entre-deux déplacé » ? Cette position particulière a-t-elle une influence sur leurs mises en scène du retour ? À partir de quand peut-on parler de double appartenance ?

Dès le premier retour et même à chaque retour du « revenant », les comparaisons entre les souvenirs d'avant l'exil et ce que lui offre son pays natal au retour sont inévitables. Tout dépend du type d'exil, volontaire ou politique, de sa durée, et du « revenant » lui-même. En 2006, lorsque Simona Chitan demande à Serban ce que signifie pour lui « chez nous » (home) il répond : « “Chez nous” c'est nulle part dans le monde désaxé dans lequel on vit, “chez nous” n'existe plus. » Dans le même article, le metteur en scène ajoute : « En même temps, étant en exil depuis 35 ans, et rencontrant des obstacles à chaque pas, je me suis fortifié. L'exil a affaibli certains, moi, il m'a formé. » (2006, p. 23) Lorsque Serban déclare qu'un « “chez nous” n'existe plus », on peut comprendre que, pour un exilé de longue date et un « revenant » qui a voulu participer à la vie artistique de son pays d'origine et qui continue à le faire dès que l'occasion se présente, tout ce mouvement entre plusieurs pays a atténué la notion d'un « chez nous permanent » et exclusif. Cependant, l'absence de « chez soi » pour Serban ne semble pas équivaloir à l'élimination de l'origine. C'est d'appartenance qu'il s'agit. En effet, comme il a déjà été souligné dans le chapitre 1, il est important pour lui de retourner à ses racines, en Roumanie, pour se retrouver lui-même et faire le point. Lorsque Serban fait référence à la force que l'exil lui a donnée, on peut imaginer que celle-ci s'étend

jusqu'au retour : il a été parmi les premiers artistes à vouloir retourner en Roumanie dès la chute du régime de Ceausescu. De plus, à travers les années, il a acquis une conscience des changements survenus dans son pays natal, qui lui permet de les accepter. La preuve en est qu'après sa démission du Théâtre national de Bucarest, il ne s'est pas fermé à l'idée d'autres retours et qu'il a fait six autres mises en scène par la suite. Les épreuves de l'exil et de son premier retour semblent lui avoir donné une certaine flexibilité pour aller là où le mène le théâtre, pour s'ouvrir aux possibilités qui s'offrent à lui et créer. Il est vrai que lorsque Serban étudiait, il avait déjà cette prédisposition :

[à] un moment donné, on devait présenter en classe un exercice d'imagination – lui [Serban], je m'en souviens, a monté sur scène plusieurs tables, l'une à côté de l'autre, a accroché une pomme au plafond et à partir de cela il s'imaginait être un naufragé sur les mers, seul sur son radeau, à la merci des vagues: il attendait qu'un événement se produise afin de le sortir de cet embarras. La pomme, miracle désiré, tombait et le sauvait... Rien de plus inattendu pour une classe habituée au sens du concret et de la réalité... mais, aujourd'hui, quand je repense à cette scène, sa force prémonitoire me trouble. En l'inventant, il annonçait sa vocation de metteur en scène... Il y avait même plus que cela : par une étrange ouverture sur son avenir, il pressentait presque sa condition errante, toujours porté par cette fuite immobile et solitaire dont le sens ne s'éclaire que par le miracle du théâtre, seule nourriture d'un voyageur au bout du monde. (Banu, 2002, p. 97)

Les longs exils, comme ceux que les metteurs en scène à l'étude ont vécus, font que l'« entre-deux déplacé » du retour se transforme peu à peu en une double appartenance. Todorov en parle de la manière suivante :

[u]n jour, j'ai dû admettre que je n'étais plus un étranger, en tout cas plus du tout dans le même sens qu'auparavant. Ma deuxième langue s'était installée à la place de la première sans heurt, sans violence, au fil des années. Or c'est tout le contraire qui se produit lors du retour de l'exilé. Du jour au lendemain, il se découvre avoir une vue de l'intérieur de deux cultures, de deux sociétés différentes. Il suffisait que je me retrouve à Sofia pour que tout me redevienne immédiatement familier; je faisais l'économie des processus d'adaptation préliminaires. Je ne me sentais pas moins à l'aise en bulgare qu'en français, et j'avais le sentiment d'appartenir aux deux cultures à la fois. (1996, p. 14)

Lavelli et Serban ont tous les deux, comme Todorov, adopté la langue du pays qui les a accueillis. Lors de retours ponctuels, comme cela a toujours été le cas pour Lavelli et comme cela a été le cas pour Serban dans les dernières années, les metteurs en scène, qui passent

alors plus de temps dans leur pays d'adoption que dans leur pays natal, sont habités par deux univers et vivent dans deux mondes. Alexis Nouss apporte une nuance de plus sur cette situation: « [...] L'exil est uniterritorial; soit l'exilé demeure figé dans un sentiment d'appartenance au pays quitté [comme Brecht], soit il verse dans l'acceptation d'une nouvelle appartenance. Le post-exil permet l'ambiguïté métisse d'une double revendication identitaire. » (2003, p. 27) Tous les « revenants » ne vont pas jusqu'à se réclamer de deux identités. Il ne s'agit plus alors des deux identités de l'origine : l'identité d'avant l'exil et l'identité que le « revenant » porte lors du retour. Il s'agit plutôt de l'identité d'origine dans son sens le plus large, en union avec l'identité qui s'est greffée au contact avec le pays d'adoption. Ainsi, Todorov semble se réclamer de sa culture bulgare d'origine et de la culture française. Par contre, on n'a à aucun moment lu ou entendu dire par Serban qu'il se considérait comme new-yorkais, au contraire de Lavelli qui insiste pour sa part pour dire qu'il se sent parisien.

Lavelli semble en effet prédisposé à être de deux cultures, plutôt qu'entre deux cultures. Dans un entretien en 2000, Maria M. Delgado lui demande :

« [d]o you ever feel like a foreigner living in Paris? Do you think your position is somewhat that of an outsider looking in? After over thirty-five-years in Paris do you feel in some way bi-cultural? »

[Lavelli répond:]

Yes I do think it would be fair to say that I was bicultural. Perhaps there is a relationship between Argentina and Europe which is rather different to that of other Latin American countries, say for example Venezuela or Colombia. Maybe I'm mistaken but Argentina is perhaps, more than any other Latin American country, a European product. » (p. 222)

Même si, dans ses débuts parisiens, tout n'a pas été facile pour lui, et même si, à deux reprises, il s'est posé la question du retour (voir chapitre I), le fait qu'il vient d'un pays, l'Argentine, où l'immigration européenne est importante, le prépare peut-être davantage que d'autres Latino-Américains à comprendre l'Europe. C'est sans doute, l'une des raisons qui ont contribué à ce qu'il y reste et à ce qu'il se sente parisien.

En ce qui concerne Serban, son lien avec la Roumanie est désormais un lien originaire, une appartenance. Sans vouloir y vivre en permanence, la Roumanie représente cet espace où il parle sa langue maternelle, où les codes sont intégrés et où il se retrouve, sans être nécessairement en accord avec tout ce qu'il voit et ce qu'il vit.

Pour Todorov, c'est d'une double appartenance qu'il s'agit. Au retour, il a l'impression que l'une de ses vies est un rêve. Quand il est à Sofia, c'est sa vie en France qui lui semble irréaliste : « je [Todorov] me surprénais à dire fréquemment, lors d'une nouvelle rencontre : Voilà encore un fantôme! ou, indifféremment : Je suis un fantôme, mieux : un revenant. » (1996, p. 19) L'image du revenant renvoie aux longues absences considérées comme une mort. Autrement dit, si l'exilé n'est plus visible, c'est comme s'il n'existait plus. Cela dit, ces sensations sont plutôt attribuées au « revenant » qui doit rattraper le décalage dans le temps qu'impose le retour. C'est lui qui a été absent. Le « revenant » affronte donc le vide de l'éloignement. Ceux qui restent vivent différemment la séparation, ce qui n'exclut pas la douleur réciproque. Ainsi, Georges Banu disait que « Serban continuait à exister pour nous, bien qu'à l'étranger chacun ait peur d'être oublié, de s'effacer pour les siens » (2002, p. 98).

A la suite de son court retour en Bulgarie, Todorov conclut qu'il vit dorénavant dans la « transculturation ». Celle-ci consiste à acquérir un nouveau code tout en conservant l'ancien. Lavelli et Serban, en tant que « revenants », partagent cette situation avec Todorov. Cependant, dans leurs mises en scène comme « artistes revenants », le phénomène est plus subtil. Ils portent en eux leurs racines et leurs formations théâtrales d'origine, mais ils n'ont pas seulement incorporé les formes et les tendances théâtrales présentes dans leurs pays d'adoption : c'est toute leur expérience globale au théâtre (celle du pays d'adoption, celle de la scène internationale et celle du retour) qui forme maintenant un ensemble. Enfin, quand Todorov affirme que sa vie se déroule désormais dans « un espace singulier, à la fois dehors et dedans : étranger “chez moi” (à Sofia), chez moi “à l'étranger” (à Paris) » (1996, p. 23), il ne faut pas oublier qu'il tire cette conclusion à la suite de son retour en Bulgarie après dix-huit ans d'absence volontaire. Lavelli et Serban ont effectué de nombreux retours, et cela a pu les aider, de voyage en voyage, à atténuer l'étrangeté que comporte tout retour. D'ailleurs, le « revenant » a un outil à sa portée pour affronter et comprendre le familier et l'étrange qui

l'accueillent au retour : la mémoire. Comment celle-ci se manifeste-elle dans les mises en scène du retour? Autant la mémoire peut constituer une aide pour le « revenant », autant elle révèle aussitôt la perte dont le retour fait prendre conscience. Est-ce que ce sentiment de perte peut être un moteur de la création? Elle peut certainement enfermer l'artiste dans un univers intime. Mais les metteurs en scène que nous étudions tirent plutôt profit de leur expérience du retour pour poursuivre leur quête de l'universel. Comment les mises en scène du retour deviennent-elles donc des terrains propices à cette recherche?

## 2.1 L'omniprésence de la mémoire

Selon Brecht, les exilés vivent de leurs souvenirs qu'ils doivent « dépenser avec parcimonie ». (Banu, 2002, p. 129) Les souvenirs sont précieux puisque, à défaut d'avoir des biens ou les objets personnels laissés au pays d'origine, les images du passé peuvent être remémorées. Le sujet en exil est le seul à y avoir un accès direct et à pouvoir exercer sur elles un certain contrôle (car parfois les images s'activent et surgissent d'elles-mêmes). Et ce, surtout, quand c'est l'inconnu qui mène, et que l'exilé ne maîtrise pas tout son nouvel environnement. Invoquer les beaux souvenirs du pays d'origine est en général rassurant. Se rappeler ce qui est douloureux peut être désagréable, mais possède toutefois la vertu de faire sentir à l'exilé qu'il n'a pas tout perdu. Que les souvenirs soient joyeux ou tristes, ils lui appartiennent. C'est une référence à laquelle il peut se raccrocher pour ne pas sombrer dans l'égarement que provoque le choc de la nouveauté. Autrement dit, cette référence est un refuge qui redonne confiance et peut rétablir un équilibre lorsque l'exil donne le vertige. La mémoire devient un bien précieux, qui permet de garder un lien permanent avec le pays quitté et la vie laissée. Cette mémoire peut être angoissante et oppressante pour les exilés qui veulent oublier. Elle reste cependant un repère, sensible certes, une sorte de compagnie intime dans la découverte du nouveau pays d'accueil.

Qu'en est-il maintenant de cette mémoire, au retour, dans l'« entre-deux déplacé »? Elle continue à jouer un rôle primordial, à ce moment où le « revenant » se retrouve entre la réalité du passé et celle qui se présente à lui dans l'expérience du post-exil. Autrement dit, la mémoire sert d'archive pour une identité qui a existé dans un pays natal qui n'est plus ce



qu'il était. C'est en quelque sorte une boussole qui oriente le « revenant » dans un environnement et dans une ambiance qui lui sont coutumiers, mais qui le situent dans une nouvelle posture : être celui qui revient. Ici, il n'est plus question de l'exil, de la distance que celui-ci établit entre l'exilé et son pays d'origine, mais plutôt d'être entre l'éloignement du passé originaire et la proximité du présent. La mémoire est donc celle qui classe, gère et présente toute cette information à l'esprit. Elle est certainement source de création pour certains artistes. Ainsi, dans le documentaire *Beyrouth, Littoral*, Wajdi Mouawad explique aux comédiens qui présentent l'une de ses pièces, *Littoral* (2001), à Beyrouth, que l'enfance au Liban, les bombardements, l'école, la langue arabe, les petites pâtisseries qu'il mangeait alors, les vacances au bord de la mer, tel endroit et tel village sont un rêve très précieux, un songe lointain, heurté, qu'il a conservé au fond de lui-même et qui est le berceau de tout ce qu'il a écrit. (Ravez et Rouy, 2002) Mais est-ce que la mémoire peut constituer, dans d'autres cas, une sorte de prison qui handicaperait la création?

### 2.1.1 La mémoire à travers Pirandello

Lavelli a souvent été décrit comme un homme discret, qui reste presque silencieux sur sa vie argentine et sa vie personnelle en générale. Des phrases comme celles qui suivent le caractérisent et reviennent souvent lorsqu'il est question de lui : « Il est très difficile de l'amener à parler de lui, et particulièrement de son enfance; il laisse le soin à ceux qui l'interrogent de le deviner à travers ce qu'il fait, à travers son travail. » « La vie argentine, telle qu'on peut l'imaginer à travers les souvenirs de Lavelli — les bribes de souvenirs qu'il laisse échapper [...] » (Nores et Godard, 1971, p. 43 et 50) La mémoire serait-elle pour lui une sorte de « jardin secret »? Ou est-ce plutôt parce qu'il a choisi Paris et qu'au fil des ans il s'y est senti si à l'aise qu'il est moins porté à exposer, à partager ses souvenirs argentins? Est-ce une question de pudeur, de prudence? Veut-il protéger ce qui lui est très précieux ? Au fil des lectures sur Lavelli, il apparaît évident qu'il effectue une séparation entre sa vie théâtrale et sa vie personnelle, quand on lui demande de commenter son travail ou de se prononcer en matière de théâtre. Ce qui n'enlève rien à son extrême engagement dans le théâtre, qui est pour lui « une drogue, un amour à temps complet, impossible de s'en détacher, même quelques jours, quelques heures... » (Duparc, 1993, p. 86) Les amitiés de Lavelli, telle celle



qu'il a eue avec Copi, argentin lui aussi, et ses relations de travail avec des concepteurs argentins et des auteurs de langue espagnole, constituent des manières de maintenir éveillés ses souvenirs d'origine. Chez ce metteur en scène, la mémoire peut sembler réservée, mais elle est toujours activée par le biais du théâtre. Il existe donc un lien étroit entre sa vie et le théâtre, mais il ne tient pas à le dévoiler. Sa rencontre avec l'œuvre de Pirandello à Buenos Aires et la mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur* (1998) constitue une autre illustration de la mémoire à l'œuvre chez Lavelli.

Lavelli a découvert Pirandello adolescent, lors d'une tournée de l'acteur « pirandellien » Rugiero Ruggieri, à Buenos Aires. Voici les impressions qu'il garde de son premier contact avec l'œuvre du dramaturge italien: « [...] cela reste une de mes grandes émotions théâtrales. » (Dufour, 1997), « Ce fut une révélation [...]. Il m'a aidé à comprendre le théâtre, lieu de l'ambivalence et de l'émotion. » (Thébaud, 1997) et « Cette œuvre est venue à mon secours [...] C'est Pirandello qui m'a poussé vers le théâtre. Il est pour moi une référence. » (Buffard, 1997) Pendant presque cinquante ans, Lavelli est ainsi accompagné par la référence pirandellienne, sans jamais la porter à la scène.

Ce n'est qu'après son mandat de directeur du Théâtre national de la Colline qu'il met en scène pour la première fois une pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*. La création a été présentée au Théâtre National Populaire de Villeurbanne en 1997. Le spectacle a ensuite été repris à Paris au Théâtre de l'Eldorado en 1998. Pour Lavelli, il s'agit d'une nouvelle version du spectacle dans l'espace de l'Eldorado, puisque ce théâtre est une ancienne salle de music-hall des années 1920, dont la scène n'est pas très profonde. Il fait ainsi un travail d'inscription de la création de départ dans la géographie de cette nouvelle scène, tout comme il a dû le refaire en Argentine. (Fontana, 1998, p. 36) Dans les deux présentations françaises de la pièce, l'équipe des concepteurs et la distribution sont les mêmes.<sup>1</sup> Ce spectacle voyage jusqu'à Buenos Aires, au Théâtre San Martín, la même année,

---

<sup>1</sup> Il n'existe de captation d'aucune de ces représentations. Cependant, nous avons pu voir des photos en noir et blanc.

en 1998.<sup>2</sup> L'étude des images de la presse argentine nous permet de conclure que la représentation de Buenos Aires peut être qualifiée de reprise des deux précédentes : les différences sont en effet minimales. Les concepteurs ne sont pas les mêmes : pour les deux mises en scène françaises, le décor est de Pace et les costumes de Francesco Zito; en Argentine, c'est Graciela Galán qui est en charge de la scénographie et des costumes. Le style des costumes, des meubles et des accessoires est très semblable dans les deux spectacles. Tout est presque identique, à quelques détails près.

Autant en France qu'en Argentine, la scène est presque vide. Comme tout le spectacle se déroule pendant une répétition dans un théâtre, Graciela Galán, la scénographe et costumière, explique que c'est pour cette raison qu'il y a si peu d'accessoires sur la scène : les éléments nécessaires au quotidien d'une répétition. Ce qui est recherché par là, c'est que le spectateur ait la sensation d'entrer dans la salle non pas par la porte principale, mais par derrière. Galán s'inspire des années 1920 en Italie pour les costumes et les meubles, comme dans la mise en scène originale à Paris en 1923, mise en scène qui avait connu un grand succès. Le groupe d'acteurs de la pièce de Pirandello provient de la classe moyenne, le théâtre où ils travaillent a plutôt peu de moyens. (Fontana, 1998, p. 36)

En ce qui concerne les accessoires, les deux mises en scène de Lavelli présentent un rideau noir, qui semble être de velours, au fond de la scène, une table avec une nappe claire, un meuble qui semble être en bois, avec deux miroirs en France et un seul en Argentine (le meuble argentin n'est pas tout à fait identique au meuble français, mais conserve le même style), des chaises, une énorme suspension avec trois cylindres en métal au centre du plafond, retenue par des chaînes (identiques dans les deux mises en scène), un divan-lit en forme de bain, tous les deux assez élégants. À Paris, le tissu semble être du velours foncé fleuri et à Buenos Aires, le tissu est lisse, brillant et plus clair. Enfin, sur les photos françaises, nous notons un paravent en fer forgé.

---

<sup>2</sup> Le seul outil qui nous permette d'esquisser quelques points de comparaison entre les deux mises en scène, française et argentine, est constitué des images de la presse argentine.

Les costumes des deux spectacles sont très similaires. Les acteurs et le metteur en scène dans la pièce portent des costumes clairs ou gris et des cravates ou des nœuds de papillon. Les actrices sont en robe longue et claire. Elles portent également des chapeaux, des gants, des talons hauts et parfois de coquets sacs à main. Les six personnages sont habillés en noir à l'exception de la fillette qui est en robe claire. La mère porte un chapeau avec un voile et des gants noirs. Ce sont les robes du personnage de la fillette qui diffèrent le plus dans les deux productions. En France, la petite fille ressemble à une poupée avec sa robe claire à pois et son chapeau. En Argentine, elle porte aussi une robe claire mais de style marin avec chapeau assorti. Est-ce un clin d'œil au port de Buenos Aires et aux enfants qui s'habillent parfois ainsi? L'autre différence concerne le personnage de la fille. L'actrice française porte une robe moulante et assez décolletée. L'actrice argentine est habillée de manière moins séductrice et ses épaules sont couvertes. Toutes les deux ont des gants et des talons hauts noirs. Enfin, les techniciens du théâtre se différencient de tous les autres personnages parce qu'ils portent des vêtements de travail. En France, ils sont repérés immédiatement par le port d'une salopette et des outils qu'ils ont sur eux ou dans leurs mains. Ils n'apparaissent pas sur les photos de la presse argentine, mais la scénographe affirme les avoir vêtus d'une manière moins réaliste que les autres, pour les caractériser. (Fontana, 1998, p. 36) C'est aussi une manière d'insister sur la fiction qu'est le théâtre.

Dans ces mises en scène de Lavelli, la présence de la mémoire sur scène est incarnée par les six personnages en quête d'auteur qui font irruption dans la répétition d'un théâtre. Ils se distinguent immédiatement de tous les autres personnages de la pièce, acteurs, metteur en scène et techniciens, par leurs costumes. Ils sont vêtus de noir de la tête aux pieds, ils sont en deuil. Ils veulent raconter leur drame et livrer les souvenirs qui les hantent. Ils représentent cette minorité bien différente des autres personnages de la pièce qui se débat avec sa mémoire tout comme le fait le « revenant ». Ils cherchent à accoucher de leur mémoire, par besoin de se libérer d'un poids et d'ainsi l'appivoiser pour mieux vivre avec elle.

Dans la presse argentine, une image montre l'ombre des six personnages, la mère, le père, la fille, le fils et leurs deux autres enfants, la fillette et le garçon, au fond de la scène. Ils ressemblent à des revenants. L'un des thèmes de cette pièce est celui de la fiction et de la

réalité. L'image décrite précédemment et la spécificité que donnent leurs costumes aux six personnages renforcent la thématique fiction-réalité. C'est-à-dire que ces six personnages font penser à des fantômes et, en même temps, ils sont bien là sur scène, en chair et en os. La limite entre réalité et fiction est accentuée par la bousculade que vivent les acteurs et le metteur en scène de la pièce quand apparaissent les six personnages qui veulent que quelqu'un raconte leur histoire. La présence d'une troupe peut sembler régler le problème, mais plus les personnages relatent leur drame, plus la confusion est grande quant à savoir qui joue quoi, et quelle est la réalité sur scène, puisque la pièce représente déjà du/un théâtre dans le théâtre. Tout cela rappelle le moment où le revenant, dans l'« entre-deux déplacé » du retour, est appelé à faire la différence entre la réalité et ses souvenirs pour se retrouver, pour échapper au sentiment d'être un revenant lui-même, et donc d'être dans une fiction. Lavelli commente ainsi cette œuvre :

[c]hacun est plusieurs. On pense qu'on est toujours la même personne, mais dans chaque action que l'on pose tout notre être n'y est pas complètement. On interprète tous un rôle à chaque moment de notre vie. C'est de ceci dont parle Pirandello dans cette pièce. Il est ici question de la manière dont se superposent, s'attirent et se rejettent l'homme et ses masques, l'être et le paraître, la vérité et la fiction.<sup>3</sup>

Au retour, le « revenant » peut aussi porter un masque pour se protéger, ou même un déguisement pour ne pas être reconnu tout de suite, comme Ulysse ou Oreste. Un des articles argentins porte le titre de « [...] Retour avec des fantômes » (Consentino, 1998a). Selon Lavelli, le fantôme d'un passé d'horreur représente, pour le public de Buenos Aires, une référence très forte. L'Argentine est toujours hantée par les personnes disparues pendant la dictature. De plus, l'origine d'un grand nombre d'Argentins prend sa source dans l'immigration. Celle-ci est surtout européenne. Les questions touchant l'identité et la mémoire sont très présentes dans la vie quotidienne de la capitale. Nous pouvons conclure de tout ceci que la mémoire est discrètement présente dans la vie privée comme dans le théâtre

---

<sup>3</sup> « Cada uno es muchos. Imaginamos que siempre somos el mismo. Pero en cada acción no está todo nuestro ser. Todos interpretamos algún papel en cada momento de nuestra vida. De eso habla Pirandello en esta obra. De cómo se superponen, se atraen y se rechazan el hombre y sus máscaras, el ser y el parecer, la verdad y la ficción. » (Lavelli, 1998, p. 7)

du retour de Lavelli. Par contre, chez Serban, il sera plutôt question d'une mémoire ubiquitaire. Le spectacle *La cerisaie* en témoigne.

### 2.1.2 La scène de *La cerisaie* comme mémoire

Le dernier spectacle de la première période des retours de Serban est *La cerisaie* (1992-1993)<sup>4</sup>. Cette mise en scène constitue le premier Tchekhov qu'il monte en Roumanie. Aux États-Unis, c'est avec *La cerisaie* qu'il débute le cycle Tchekhov en 1977<sup>5</sup>. La citation suivante explique son penchant pour le dramaturge russe pendant son exil: "[...] I will always be nothing less than an artist in exile; and for me, doing Chekhov is like going home. He is very dear, very intimate to me; I see my own family, my relatives, the way I grew up." (Menta, 1996, p.45)

Tchekhov accompagne Serban dans son retour à la maison. D'autant plus que le public roumain est bien familier avec cette œuvre. Dès le début du spectacle, la mémoire est sur la scène. Au premier acte, « la chambre de l'enfance » se trouve au devant de la scène. Plus loin, vient un mur transparent qui laisse voir la cerisaie, une vingtaine d'arbres en fleur. Le spectacle débute à l'aube. Entre les arbres deux ombres se déplacent, celles d'un enfant qui joue et rit et d'une femme qui le suit et interagit avec lui. Sur la scène, des jouets ramènent à l'enfance: un ourson en peluche, un bateau, un carrousel, une maison miniature, un pupitre, un chien, un train, une poupée et un cheval en bois. De plus, des meubles sont couverts par des draps, comme lorsqu'une maison est inhabitée ou même abandonnée, ce qui n'est pas le cas ici. Lioubov revient à la maison familiale. Lorsqu'elle arrive, les cerisiers sont éclairés par une lumière intense. Qu'est-ce que ces arbres ont de si important? Ils représentent entre autres l'enfance et les souvenirs de la sœur et du frère, Lioubov et Gaev. Ils sont leur trésor, tout comme les meubles, qui renferment des souvenirs précieux. Lioubov enlève le drap du pupitre et lui donne des baisers. Elle caresse une grande armoire. Les draps protègent les meubles et, par le fait même, leur passé. Firs, le vieux valet de chambre, comme les meubles,

---

<sup>4</sup> Il a été possible de visionner la captation de la pièce.

<sup>5</sup> Il a été impossible de visionner la captation vidéo de la pièce.

les jouets et la cerisaie, illustre lui aussi le poids du temps qui passe. La présence de tous ces éléments fait reprendre vie à l'enfance des personnages, ramène la mémoire familiale sur la scène. Ce que Serban tient à montrer, c'est qu'au retour, le temps de l'enfance et sa nostalgie n'existent plus, comme un trésor qui disparaît pour toujours, dit-il<sup>6</sup>. Ce qui reste, c'est la mémoire à travers des objets ou des personnes. L'enfance constitue une porte d'accès à l'origine et souvent elle a une valeur de référence puisqu'elle offre une variété de renseignements « authentiques », libres du jugement de la vie adulte.

Toute la scène devient donc la maison familiale, avec son intérieur, et la cerisaie représente l'extérieur : c'est l'espace de la mémoire. Ce lieu clos évoque l'image d'une tête qui se souvient. C'est une manière de donner une place de choix à la mémoire, puisqu'elle s'étale sur la totalité du plateau. De plus, cette omniprésence de la mémoire l'élève en quelque sorte au rang d'un autre personnage du spectacle. Dans le premier acte, la couleur qui prédomine est le blanc. Cette couleur rappelle l'innocence de l'enfance, la neige et les fleurs du cerisier. Le texte de David Allen, *Performing Chekhov* (2000, p.128), rapporte que la blancheur de la scène fait partie aussi de la première version de *La cerisaie* de Serban au Vivian Beaumont Theater en 1977.

Pour le « revenant », la mémoire est très importante parce qu'elle l'aide à combler le décalage entre le présent et le passé à l'arrivée au pays natal. Toutefois, cette même mémoire lui fait aussi subir un autre choc: la perte.

## 2.2 La perte comme moteur de création

La perte a commencé avec l'exil, comme l'exprime bien Said: « The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever » (1992, p. 357). Wajdi Mouawad évoque la perte totale, celle où même le souvenir s'est égaré:

---

<sup>6</sup> Voir p. 128-129.

[j]e me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. Le souvenir de la maison est perdu et la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue. (Côté, 2005, p. 13-14)

L'idée de l'impossibilité du retour réside dans cette perte définitive. Le « revenant » retourne dans son pays natal, mais il ne récupère jamais ce qui touche l'avant de l'exil. Au retour, c'est le constat de la perte qui se renouvelle. Cette perte se cristallise littéralement devant le « revenant », ce qu'il a connu n'existe plus qu'en pensée. Comment transparait-elle sur la scène? Constitue-t-elle une source d'inspiration ou plutôt un frein à la création? Lavelli et Serban mettent en scène des pièces où le thème de la perte est présent : *Le roi Lear* (2006) et *Médée* (1991). Dans les deux cas, la scénographie porte le sceau de la perte.

### 2.2.1 La perte de l'exilé volontaire « revenant »

Lavelli vit en France depuis 47 ans : dans un tel contexte, où il semble toujours y avoir une place pour le choix, le thème de la perte peut prendre moins d'ampleur que pour un exilé politique, par exemple. Mais ceci ne signifie pas que Lavelli ne ressent pas la perte. Il n'y a pas de doute que l'Argentine lui manque, il nous l'a confirmé lui-même dans l'entrevue de novembre 2007. Le choix de vivre loin de sa terre natale est un partage entre le compromis et le sacrifice :

[à] un moment où il contemplait la rue par la fenêtre, il m'a expliqué son amour pour Paris et ses souvenirs d'Argentine.

“Je suis un homme de la ville. [...] Je suis né et j'ai toujours vécu dans une grande ville. Buenos Aires est sans aucun doute une métropole importante. Les grandes villes ne me font pas peur, c'est tout le contraire. J'ai besoin d'un endroit où il se passe des choses. [...] Je pense qu'ici [à Paris] se passent des choses de valeur. Ce n'est pas toujours le cas, mais quand elles arrivent, on doit en tenir compte.

Par contre, l'Argentine, plus précisément Buenos Aires, est une véritable tour de Babel. C'est un peu comme aux États-Unis. [...] [En parlant de ses collègues de travail à Buenos Aires] L'un était arménien, un autre un Juif d'origine roumaine et moi, petit-fils d'immigrants italiens. “La Galicienne”, il y avait aussi “La Turque” et un autre collègue qu'on appelait “Le Noir”. Comme tu peux voir, tout un bouquet d'ethnies.”<sup>7</sup>

Lavelli a travaillé à plusieurs reprises en Espagne et c'est le seul pays hispanique où il a fait du théâtre. L'Espagne a été, pour Lavelli, un entre-deux qui a parfois pu combler l'absence argentine. Dans ce pays, il parle sa langue maternelle et retrouve aussi des similitudes, dans le travail, avec sa terre natale. Même s'il ne se réjouit pas toujours des conditions de travail complexes qui existent en Espagne comme en Argentine, il y trouve du plaisir, ne serait-ce que celui de travailler dans sa langue maternelle et dans une ambiance qui lui est familière.

La dernière pièce du retour que Lavelli présente à Buenos Aires est *Le roi Lear* (2006)<sup>8</sup>. Au début de la pièce, le roi Lear apparaît comme colérique et un peu dément, mais heureux, fier et exalté. Son costume mauve et son visage couvert de maquillage blanc lui donnent une allure comique pour un roi. Son apparence connote, suggère déjà sa perte. Peu à peu, son aspect et son comportement changent, au fil des trahisons qu'il subit de la part de ses filles

---

<sup>7</sup> « En una oportunidad contemplando la calle por la ventana, me explicó su amor por París y sus recuerdos de Argentina.

“[s]oy un hombre de ciudad. [...] Nací y viví siempre en una gran ciudad. Buenos Aires sin duda es una metrópoli importante. Las grandes ciudades no me provocan temor, por el contrario. Necesito un lugar donde pasen cosas. [...] Creo que aquí pasan cosas valiosas. No siempre, pero cuando ocurren son dignas de tener muy en cuenta.

En cambio Argentina, más precisamente Buenos Aires, es una verdadera torre de Babel. Sucede un poco como en los Estados Unidos. [...] [Se refiere a sus colegas de trabajo en Buenos Aires] Uno era armenio, otro un judío de origen rumano, y yo, nieto de inmigrantes italianos. “La gallega”; también estaba “La turca” y a otro compañero le decíamos “El negro”. Como ves, todo un ramillete de razas.” » (Tcherkaski, 1983, p. 15)

<sup>8</sup> Des extraits de la captation ont été visionnés.



âînées et de sa prise de conscience de l'injustice qu'il a fait endurer à la plus jeune, Cordelia, en la condamnant à l'exil. De vieux roi autoritaire, qui cède son royaume à sa progéniture, il se transforme en un être qui sombre dans la déchéance, son expression est celle d'un homme dérangé et désespéré. Cordelia revient le sauver de ses sœurs qui veulent le voir périr. Elle le trouve, mais la perte est inévitable : elle meurt. Du début à la fin du spectacle, la scénographie rappelle et concrétise le thème de la perte. La scène est toujours assez vide. Dans un grand espace, tel vide matérialise la perte. Seuls quelques accessoires apparaissent de temps à autre. Le château se dresse au fond de la scène par l'intermédiaire d'un énorme mur métallique. Il est bâti de planches carrées. Le mur sert de miroir où la silhouette des personnages se déforme. De plus, l'image d'une morgue, avec une table chirurgicale sur laquelle descend une lumière blanche, y est représentée. Les chaises, la table et la lampe sont en métal. L'éclairage faible, ou avec des tons froids, est omniprésent. Les vêtements des personnages, dans les tons de bleu, gris et mauve, suggèrent l'univers glauque dans lequel évolue le récit. Cordelia porte une robe noire, différente de celle de ses sœurs. Celles-ci sont habillées de la même robe, ce qui symbolise leur même soif de pouvoir et leur même désir de détruire leur père.

### 2.2.2 La perte de l'exilé politique « revenant »

«He did not emigrate voluntarily, he insisted, but was driven out, an exile, banished, forced to flee.» (Lyon, 1982, p. 35) Les mots sont clairs et décrivent à eux seuls la perte imposée que Brecht a subie pendant son long exil dans plusieurs pays parce que, suivant ses propres mots, «la guerre nous suivait comme notre ombre» (Brecht, 1978, p. 194). Il ne voulait pas quitter l'Europe, les circonstances l'ont poussé à se rendre en Amérique. Il a l'espoir que Hitler tombe rapidement. Mais cela n'a pas été le cas. Serban connaît un même type de perte, née de la contrainte. Une privation obligatoire, qui le fait revenir dans son pays en cachette. Ce manque, la distance, la séparation, la perte peuvent rendre obsessionnelle l'idée du retour et des origines. La quête de l'origine et la force des racines fondatrices peuvent devenir des aimants qui ramènent l'exilé vers sa terre d'origine ou du moins le poussent vers cette idée. Sibony en parle comme d'une pulsion :

[l']origine est quelque chose qui vous relance tout en vous demandant d'y revenir (nostalgie ou pas)... Il y a un double mouvement de l'origine, expulsion et attrait. Mais cela suggère plutôt que l'origine est une pulsion. Une pulsion, c'est ce à quoi on ne peut donner une satisfaction définitive. (1991, p. 56)

La pulsion dont parle la citation n'est jamais libérée parce que le passé réserve de bons et de mauvais souvenirs. Il est normal d'avoir envie de l'approfondir, et en même temps de vouloir s'arrêter lorsque cette quête devient douloureuse. Le « revenant » se trouve ainsi dans un mouvement d'aller-retour qui n'a pas de fin, qui se renouvelle constamment et qui ne le comble jamais. Dans le cas de Serban, l'insatisfaction permanente vient entre autres de la perte imposée par un régime politique. Il existe l'idée qu'il n'y a pas de temps à perdre, qu'il n'y plus de temps à gaspiller. Banu, dans la citation suivante, parle de Brecht, mais ses propos font aussi penser à Serban :

[l]e poète sait que l'engagement après «les peines de la montagne» justifie sa décision car, en rentrant, «les peines de la plaine sont devant nous». Il se sent alors nécessaire puisqu'en regagnant le pays il répond à une exigence historique et collective, exigence qui le dépasse. Elle concerne un pays à reconstruire et une culture à refaire. Il rentre pour accomplir un programme. (2002, p.132)

Parfois, cette tentative de reprendre sa vie dans le pays natal redonne sens au retour et même à ce qui a été vécu pendant l'exil. Est-ce une manière de se retrouver? Certainement, mais c'est aussi une façon de canaliser l'énergie créatrice dans un projet, au lieu de traîner la perte comme un boulet.

Deux lieux métaphoriques et un lieu géographique ont accueilli Serban, comme des entre-deux sécurisants, souhaitables, parmi tant de pertes : la Russie des œuvres de Tchekhov, l'Angleterre de Werthenbaker, de Shakespeare, de Kane, de Marber et de Stoppard (ici, il s'agit d'un rapprochement par la langue avec sa terre d'accueil, les États-Unis) et Paris. Paris représente un lieu où il a souvent travaillé, et ce dans une langue qu'il parle très bien comme la plupart des Roumains de sa génération, sans oublier le lien entre Paris et Bucarest : la capitale roumaine n'a-t-elle pas déjà été perçue comme le Paris de l'Est? L'«entre-deux» rappelle souvent l'instabilité et l'inconfort, mais dans ce cas, il invite Serban à combler le

vide de la perte par ce qui lui est familier à l'étranger. Comment la perte prend-elle forme sur scène?

Nous étudierons de ce point de vue *Médée*. Cette pièce constitue la première partie d'*Une trilogie antique* (1990)<sup>9</sup>. La création originale a eu lieu en 1972 à La Mama à New York et voici ce qu'en dit le metteur en scène :

[w]hen the revolution in Romania took place, I flew back and I felt that I should do something for my country, in the sense that they are thirsty for an experience that is new for them. Now because of censorship, they were totally frozen in a kind of theatre that was academic, good, professional but not at all adventurous and I felt that doing this play for them will [sic] mean a lot for the actors and will [sic] mean a lot for the audience. (Théâtre national de Bucarest, 1990)

Serban tient à exploiter l'espace différemment, en rompant avec le théâtre à l'italienne qui règne sous le communisme en Roumanie, époque durant laquelle le théâtre expérimental, tout comme les déambulations du public et les mouvements de foule, sont interdits<sup>10</sup>. Pour *Une trilogie antique* (1990), Serban reprend dans le spectacle la forme de parcours qu'il avait utilisée à la création. Ainsi, il utilise tout le bâtiment du théâtre, le sous-sol, les ateliers techniques et la salle de théâtre. Il veut que le public ait accès à tout l'édifice sans aucune censure. Ce geste participe presque d'une responsabilité éthique suite à la longue période de répression vécue.

*Médée* se passe au sous-sol du théâtre. Il fait tellement noir que, dans la captation vidéo, la seule chose qu'il soit possible d'apercevoir, pendant un long moment, ce sont les torches que portent les personnages. Le public suit derrière les acteurs. Bernard Dort décrit la déambulation lors de la création originale :

---

<sup>9</sup> La captation a été visionnée.

<sup>10</sup> Voir p. 123.

[n]ous entrâmes d'abord dans une salle de théâtre et commençons à nous y asseoir quand il fallut nous relever et, isolés, un par un, descendre un escalier tendu de noir, éclairé seulement par quelques torches, dans les niches ou sous les poutres duquel se trouvaient d'étranges objets de mort, parures, mannequins, momies ou cadavres, je ne sais plus. C'est tout en bas, dans une espèce de crypte, que se jouait cette *Médée*, psalmodiée en grec antique. Cette descente aux enfers faisait, d'évidence, partie du spectacle. Elle était une épreuve que devait subir le spectateur : par elle, il pénétrait au cœur de la tragédie antique. Le parcours était accession au théâtre. (1988, p.72)

Dans la captation vidéo du spectacle à Bucarest, durant tout le temps pendant lequel les spectateurs rentrent et s'installent, on entend des cris, des lamentations, des mots, des chants accompagnés de tambours, de cloches. L'obscurité, les bougies, le va-et-vient et cet ensemble de sons préparent la cérémonie à venir. Dans cette ambiance inquiétante, la tension est palpable et le drame de la perte se profile. Médée, Jason et les enfants portent parfois une lumière électrique sur eux. Le reste de l'éclairage provient des bougies. À la fin de cette partie, lorsque Médée part, triomphante, après le meurtre de ses enfants, elle arbore une grande couronne en or de théâtre kathakali, ce qui, avec le reflet du feu, dégage une lumière éclatante. À chaque extrémité de l'espace de jeu se trouve une minuscule scène où, d'un côté, se trouve Médée et de l'autre, Jason. La distance qui les sépare est grande. Le vide et la distance même entre les personnages illustrent la perte et d'autres à venir. Tout comme chez Lavelli, la scénographie et les éclairages annoncent et soutiennent la perte.

Ainsi, les deux metteurs en scènes que nous étudions ici ne racontent pas leur vie personnelle, mais ils s'inspirent de l'expérience du « revenant » qu'ils portent en eux pour aborder des thèmes universels. Par le théâtre, ils réfléchissent sur le retour et en proposent une image. Par contre, aucune des pièces montées ne représente le retour vers l'origine proprement dit.

### 2.3 Une quête de l'universel

Vivre entre Paris et Buenos Aires pour Lavelli et, pour Serban, entre New York et un Bucarest interdit au début, et ensuite entre les États-Unis et la Roumanie, constitue un rappel constant de leur situation de « revenants ». Ces voyages vers le pays natal, cette confrontation

avec les origines est capitale lorsqu'ils créent ou recréent leurs mises en scène. Ils le font avec ce qu'ils sont et avec ce qu'ils portent en eux. La seule anecdote autobiographique ou psychologique ne compte pas en elle-même, c'est plutôt la quête d'identité ou la (re)définition de celle-ci qu'engendrent l'exil et le retour qui est intéressante. Ces expériences, de manière consciente ou pas, orientent les choix de mise en scène. Ce statut instable, passager, puisqu'ils arrivent et repartent, ne fait que préparer un espace où l'horizon tend vers l'universel plutôt que vers l'intime. Comment Lavelli et Serban, chacun avec son histoire singulière, arrivent-ils donc à personnaliser leur œuvre tout en restant dans une poésie universelle? Quels éléments inscrivent leurs mises en scène plutôt dans la veine de l'universel?

### 2.3.1 Présence du politique sur scène

Lavelli propose des univers où les personnages sont des humains, certes, mais avec des allures déformées, clownesques, exagérées, où les lieux suggèrent des endroits connus, mais en même temps éloignés de la réalité quotidienne, sombres, mystérieux. Ce décalage entre un monde connu et étrange en même temps offre une autre manière de voir le monde dans lequel nous vivons. Malgré l'artifice de la représentation, il est possible de reconnaître aisément les travers et les qualités humaines. C'est être placé devant une loupe qui permet d'observer et d'analyser ce monde qui nous entoure. En particulier, l'aspect politique d'une pièce, lorsqu'il y en a un, est représenté de la même manière, avec alternance du familier et de l'étranger, pour créer cet impact plus fort que peut produire la copie de la réalité.

La fusion de la vie politique et culturelle argentine a nourri Lavelli :

[p]arce que le péronisme s'installant en Argentine s'est saisi de lui depuis l'adolescence, Lavelli s'est trouvé d'emblée engagé dans la lutte politique. Il reprochait au gouvernement son ambiguïté profonde : si le régime rappelait celui des dictateurs européens, il s'appuyait encore plus solidement que ceux d'Hitler et de Mussolini, qui lui avaient servi de modèles, sur les masses populaires. [...] Lavelli haïssait la démagogie péroniste, les discours des dirigeants effrayants de facilité, sans réflexion réelle, sans doctrine. Mais le rassemblement du peuple, en lui-même, le fascinait. Il attribue la réussite de Perón à son côté metteur en scène de grands spectacles, « il a su incorporer le théâtre à la vie politique ». (Nores et Godard, 1971, p. 48-49)

Lavelli s'engage sur la voie politique à sa manière, en tant que metteur en scène « revenant ». Pendant la dictature dans les années 1980, il ne veut pas retourner en Argentine, le moins possible (entre 1972 et 1993, il ne monte qu'un opéra, *L'affaire Makropoulos* de Janacek au Théâtre Colón à Buenos Aires). C'est sa manière de protester contre ce qui se passe dans son pays. Tout ce vécu politique argentin l'a sûrement influencé sans pour autant le conduire sur le chemin du théâtre politique. Sa façon de présenter les monarques, les dirigeants, l'autorité (la cour dans *Yvonne*; Hitler et ses complices; la reine, Semiramis, de *La fille de l'air*, et le roi Lear) dans les mises en scène à l'étude, montre sa fascination pour le thème du pouvoir, la critique qu'il en fait. Le physique de ces personnages est toujours étrange, comme s'il s'agissait de créatures plutôt que d'êtres humains. Ce sont leurs défauts monstrueux que Lavelli fait ressortir dans leur apparence et par leur comportement bizarre.

*La fille de l'air* (2004) de Calderón de la Barca avait été prévue pour le quatre centième anniversaire de l'auteur en Espagne. Or le projet n'a pas eu de suite. Lorsque Lavelli le mentionne au directeur du Théâtre San Martín à Buenos Aires, celui-ci lui propose de monter la pièce chez eux.<sup>11</sup> Avec ce spectacle, on retrouve sur scène une cour royale où règnent, à l'image de leur souveraine, le mensonge et la violence. Celle-ci a été enfermée longtemps dans une grotte. Lorsqu'elle est libérée, elle reprend le pouvoir au palais, avec une énorme soif de vengeance. Le dispositif scénique en demi-lune de bois, qui représente le château, ne le cantonne pas dans un lieu géographique spécifique, ni dans une époque particulière.

---

<sup>11</sup> Voir p. 115: « La obra de Calderón en principio, yo tenía que hacerla para el encuentro internacional, el homenaje internacional que se iba a hacer en España para Calderón, eran los cuatrocientos años. Y no se hizo por razones así mezquinas. [...] Entonces el director de Buenos Aires me dijo: pero lo podrías hacer en Buenos Aires.... ».

L'imprécision du lieu et du temps est mise en parallèle avec la soif de pouvoir et le goût de soumettre les autres à tout prix de Semíramis, présentés comme un trait commun à de nombreux dirigeants à travers le monde.

La voix et la posture du corps de Semíramis dénotent l'aveugle confiance en soi qu'elle tient à exhiber. Elle cache souvent son visage avec ses longs cheveux comme si elle cherchait à camoufler sa laideur intérieure. Elle ressemble à un monstre. Son apparence effraie et cela lui convient. Ses gestes semblent chorégraphiés. Ils sont saccadés et précis. Lorsqu'elle se peigne, elle semble être en transe. La chevelure qui descend sur son visage l'enferme encore plus dans sa vanité. Dans la douceur avec laquelle elle peigne ses cheveux se devine une grande souffrance. Lorsqu'elle ne semble pas écouter ce qu'on lui dit, elle fait par ailleurs preuve d'une grande arrogance, pour se montrer forte. Le langage corporel de Semíramis et les accessoires, miroirs et peignes, parlent d'eux-mêmes. Ils symbolisent l'égoïsme de cette reine. Ils rappellent également les dirigeants sanguinaires et dérangés qui périssent de leur propre système. Semíramis incarne ainsi l'idée universelle du tyran. Lavelli ne représente pas spécifiquement la dictature argentine, mais tous les systèmes totalitaires. Ce qui est troublant, c'est de voir le monde réel défilé sur scène à travers des personnages qui semblent sortis d'un conte ou d'un cauchemar.

### 2.3.2 La même histoire qui se répète...

La condition de « revenant » politique qui est celle de Serban pourrait l'amener à créer des univers si personnels que les œuvres perdraient de leur intérêt. Ce n'est point ce qu'il fait. *Les Troyennes* (deuxième partie d'*Une trilogie antique*) incarne la souffrance que cause l'exil. Troie a perdu la guerre. Les soldats grecs ramènent des femmes avec eux. Serban recrée la version originale produite à la Mama à New York au début des années 1970 dans les couloirs du sous-sol du Théâtre national de Bucarest, là où se trouvent les ateliers de confection des costumes, des décors et des accessoires. Les spectateurs suivent ce théâtre-parcours en marchant parmi les soldats grecs qui entourent les prisonnières et qui ne se gênent pas pour bousculer le public. Là aussi, comme pour *Médée*, la seule lumière est celle des bougies. L'obscurité amplifie l'état de captivité. Lorsque les Troyennes subissent les

mauvais traitements et les agressions des soldats grecs, autant de cris de désespoir et de pleurs ramènent le public à l'histoire collective, de laquelle découlent un grand nombre d'histoires individuelles difficiles. L'éveil de cette mémoire collective ne doit pas être réjouissant pour tous, mais dans l'ensemble il doit accomplir quelque chose de l'ordre du travail du deuil, de la réconciliation avec des fantômes qui hantent toujours les esprits. N'est-ce pas là une grande partie du cadeau que Serban veut offrir aux siens?

La seconde partie se terminait, sur scène, entre deux énormes rideaux de fer, fermés. Les spectateurs se retrouvaient attrapés, obligés de vivre la violence des soldats grecs envers les Troyennes. Ceci était plus qu'un clin d'œil, c'était une référence à la violence vécue sur la place de l'Université, située juste devant le théâtre. Six mois après la chute du communisme, 10 000 mineurs venus par des trains «spéciaux» avec des instruments primitifs de torture s'étaient attaqués principalement aux étudiants et aux intellectuels : scènes de barbarie et de vandalisme inimaginables. Ces agresseurs défendaient encore l'ancien régime<sup>12</sup>. Impossible d'ignorer le dur passage à la démocratie. Ces événements avaient eu lieu deux à trois semaines avant la présentation d'*Une trilogie antique*. Cette triste coïncidence avait tellement surpris le public que Serban dut rappeler que sa création avait vu le jour pour la première fois en 1974 à New York.

Dans le documentaire du Théâtre national de Bucarest, Serban raconte :

« [w]hen I did the *Trojan Women* in Romania, I wasn't aware that I was doing political theatre until the opening night because all the events of the revolution, the atrocities, the killings in Bucharest, all, all those elements were there. They just have been through these things but as I was doing the rehearsals, I realize it was a great connection and there is a great connection between two thousand years and now, is [sic] also the same story repeated. » (1990)

Une autre image du spectacle qui parle d'elle-même, ce sont les Troyennes qui sont amenées en esclavage, en exil, dans un bateau; celui-ci commence à être visible lorsqu'elles se positionnent dans l'espace, et sa mécanique se révèle lorsqu'elles bougent au rythme des

---

<sup>12</sup> Voir p. 123.



vagues et chantent. Dans cette forme d'adieu à la terre natale, se dessinent déjà le déchirement du départ forcé, et les précieux souvenirs qu'elles apportent avec elles. La perte apparaît dans la tristesse, le vide ressenti dans les corps, à travers leurs mouvements et leurs chants sur le bateau qui les arrache à leur terre, ou, encore, dans l'acte de jeter les corps morts à la mer en les faisant glisser le long d'une planche en bois : l'image est très claire. Les Troyennes transmettent leur détresse par des cris, des pleurs et des lamentations. Cependant, le fait de les voir enchaînées et se traîner avec tant de fatigue et tant de découragement suffit pour comprendre la douleur qu'elles vivent. D'autres scènes de violence, dans lesquelles les Troyennes sont agressées par les soldats grecs ou, encore, une mère lave avec une infinie tendresse l'enfant qui lui sera enlevé et qui sera mis à mort, rappellent leur statut d'esclaves, de femmes qui ont tout perdu. Aucun décor n'est nécessaire. La procession donne le rythme et la profondeur de la souffrance. Serban atteint ainsi un langage universel qui, d'une certaine manière, provient de sa compréhension et de son expérience personnelle de la souffrance liée à l'exil politique.

Il semble y avoir un moment où les allers-retours du « revenant » finissent par permettre à l'« entre-deux » de s'estomper, de manière à ce qu'il se sente davantage appartenir à deux mondes. L'« entre-deux » peut alors se transformer en une double appartenance. Il semble bien que les metteurs en scène à l'étude, Lavelli et Serban, pourraient souscrire à la citation suivante : « Maintenant, je crois que j'ai en moi les deux pays et que je les ai dans la réalité. Je vais très souvent à Buenos Aires où je me sens très bien. [...] Maintenant, je suis ici et je suis là-bas, et que je me sente bien ou mal, je suis moi-même des deux côtés. » (Dujovne Ortiz, 2006). Mais à quel degré ont-ils développé cette double appartenance ? Est-ce le mouvement de va-et-vient qui rend le « revenant » si flexible ? Peut-être que l'« entre-deux » ne disparaît jamais, mais qu'il est mieux vécu, mieux accepté ? Lavelli a peut-être porté plus longtemps les deux pays en lui-même, dans la réalité. Pour Serban, en tant que « revenant » politique, cela a pu être très difficile, puisqu'il n'a pas pu retourner librement chez lui.

Une chose est certaine, Lavelli et Serban cherchent les conditions et les endroits pour créer en toute liberté. Leurs pays ne leur permettent pas de le faire comme ils le souhaitent, mais ils tiennent à communiquer leurs recherches, leurs essais et leurs trouvailles à leurs

compatriotes également. Ils veulent continuer à participer à la vie artistique de leurs pays d'origine, ponctuellement s'il le faut. « L'entre-deux » du retour et le chemin vers la double appartenance qu'elle qu'elle soit, nourrissent les thèmes de la mémoire, de la perte et de l'universel dans leurs œuvres. Ce qui ne laisse pas indifférent, c'est de constater comment deux metteurs en scène provenant de différentes cultures et générations et ayant vécu des expériences singulières de l'exil, arrivent à se rejoindre dans le temps et conservent leur vision très personnelle de la mise en scène, avec des univers bien distincts, mais qui touchent un vaste public, avec des œuvres qui ont fait le tour du monde.

### CHAPITRE III

#### LA RÉCEPTION AU RETOUR

##### Retour

Ma ville natale, comment vais-je la retrouver ?  
C'est en suivant le vol des bombardiers  
Que vers elle je m'en retourne.  
Où donc est-elle ? Là où s'élèvent  
Ces énormes montagnes de fumée.  
Au milieu de ces flammes, là-bas,  
C'est elle.

Ma ville natale, comment va-t-elle m'accueillir ?  
Devant moi vont les bombardiers. Des vols de mort  
Vous annoncent mon retour. Des incendies  
Précèdent l'arrivée du fils.  
(Brecht, 1967)

Le poème de Brecht cité en exergue cristallise les inquiétudes et les questionnements de celui qui revient dans son pays d'origine. Dans le premier vers, nous pouvons lire l'interrogation suivante : dans quel état sera sa « ville natale » ? Ce qui est sous-entendu est cependant la question qui suit : va-t-il reconnaître la ville qui l'a vu naître ? Les vers subséquents montrent que Brecht se doute bien de l'état méconnaissable de la ville détruite par les armes. Le « revenant » fait ainsi face à l'angoisse de ne pas voir ce qui lui a été et continue à lui être cher comme sa mémoire l'a préservé. Mais l'inquiétude supplémentaire de Brecht, c'est la déformation de la ville, voire son anéantissement sous la violence. C'est le fait, plus précisément, de savoir que ce qu'il conserve dans ses souvenirs est détruit. De plus, il ressort de ces vers un attachement viscéral au lieu originaire. En dépit de la destruction, il y a une reconnaissance de la ville presque inconsciente, ou qui se développe à l'insu du sujet qui y revient. Le lieu hante le sujet (la ville devient-elle revenante ?) comme un membre peut manquer à l'amputé et se rappeler à son souvenir à travers cette douleur nommée « membre

fantôme ». Tout comme la douleur que cause la séparation du fils de sa mère-patrie. On sait que Brecht a effectivement été arraché à son lieu d'origine. Mais une fois que la ville natale semble repérée, une autre question surgit : quel accueil réservera-t-elle à celui qui y retourne ? Acceptation ? Rejet ? Va-t-elle, elle aussi, le reconnaître ? Indifférence ? Parce qu'une ville quittée est aussi constituée de gens qui sont restés. Le choc de ne pas « reconnaître » peut donc être réciproque : il peut venir autant du « revenant » que de ceux qui l'accueillent. Lorsque le « revenant » est parti pendant une longue période, cette question de la reconnaissance se pose de différentes manières lors de son retour : d'une part sur le plan physique ou physiologique, d'autre part sur le plan identitaire. Mais en ce qui concerne les metteurs en scène à l'étude, cette question se pose entre autres, à travers la réception de leur travail. Celle-ci comprend l'accueil réservé au metteur en scène en tant qu'artiste (et non pas sur le plan personnel) et l'accueil de l'œuvre, des mises en scène du retour. Revient-il en fils prodigue ou en traître repent ? Comment la critique et le public reçoivent-ils les créations du retour ? Dans cette perspective, revenir apparaît comme un acte aussi complexe que l'a été le départ.

### 3.1 L'œuvre au retour

Lorsque Lavelli et Serban retournent dans leur pays respectif, ils sont attendus par l'ensemble du milieu théâtral. Ces artistes passent avant l'œuvre. En ce qui concerne Serban, la Roumanie est à la recherche d'artistes « revenants » pour combler le vide laissé par la dictature. Du côté de Lavelli, les traces qu'on trouve dans la presse montrent que l'événement, en soi, est son retour, et que ce qu'il présente est d'un intérêt relativement secondaire. Or, ces metteurs en scène ont des raisons précises de vouloir monter une pièce spécifique devant le public local, notamment dans le cas de Serban à travers son choix d'*Une trilogie antique* en 1990, ou pour Lavelli avec *Mein kampf (farce)* en 2000. D'ores et déjà, une divergence apparaît entre l'attente du milieu en Argentine, et l'objectif de Lavelli, c'est-à-dire les raisons qui motivent le choix des œuvres qu'il tient à présenter dans son pays d'origine. Le metteur en scène qui revient après un certain temps n'est plus en phase avec les citoyens qui n'ont pas quitté Buenos Aires. Nous pourrions nous interroger sur cette hiérarchie créée entre la mise en scène et le metteur en scène dans la presse, et

éventuellement considérer le contexte social ou politique dans lequel les œuvres sont présentées, car la critique ignore ces raisons particulières, sauf exception. Par contre, on constate que lorsque les dramaturges choisis par Lavelli ont habité ou ont visité Buenos Aires, la critique s'est toujours efforcée de préparer la réception du public en mettant l'accent sur une présentation de l'œuvre dramatique et de son auteur. C'est le cas de Witold Gombrowicz et de Luigi Pirandello. La critique a en quelque sorte la volonté pédagogique de préparer le public à accepter l'œuvre.

Le deuxième aspect intéressant, c'est que Lavelli et Serban ont toujours pu mettre en scène des œuvres de leur choix lors de leurs retours. Cette liberté est non seulement le signe d'une confiance de la part des directeurs artistiques des théâtres, mais aussi d'une certaine ouverture à l'égard de la vision d'un metteur en scène « local » qui se trouve dans la position du « revenant ». Car leurs propositions ne sont sûrement pas pour autant fondées sur une esthétique locale.

Ni l'œuvre du retour de Lavelli ni celle de Serban n'est adaptée à un public local. Par contre, lorsqu'ils choisissent les spectacles, comme c'est le cas avec *Une trilogie antique*, ils tiennent compte du public dans ses désirs. C'est-à-dire qu'ils veulent faire découvrir leur travail à l'étranger, ou un dramaturge influent, ou peu connu mais significatif dans le panorama historique de leur pays. De plus, Lavelli et Serban rapportent certains thèmes sur la scène parce qu'ils appartiennent à leur ville ou tout simplement parce qu'ils décrivent à eux seuls un aspect du retour. Lavelli insiste sur son refus de modifier ses mises en scène en fonction du contexte de l'Argentine.<sup>1</sup> Et Serban s'est identifié avec Oreste, le frère d'Électre, qui revient incognito dans sa terre natale après un long exil dans *Électre* (1990) d'*Une trilogie antique*<sup>2</sup>. Quand Lavelli et Serban retournent dans leur ville natale en tant que metteurs en scène, leurs créations font elles aussi retour.

---

<sup>1</sup> Voir p. 112: « Él [Armando Llamas] estaba en Buenos Aires, [...] e hizo una muy buena traducción, una traducción neutra, no hizo una traducción porteña, que estaba muy correcta, perfecta. Era lo que yo quería que fueran las traducciones de estos autores. Porque si no, tomaba una modalidad que no podía ser. Es muy "tango", el espíritu de la ciudad de Buenos Aires y eso aparece en todas partes y nadie se libra de eso, ni los políticos, ni los hombres de cultura, ni los literarios, nadie se libra. »

<sup>2</sup> Voir p. 124.

### 3.1.1 Le refus du régionalisme chez Lavelli

Dans l'entretien réalisé avec Lavelli au mois de novembre 2007, une idée revient avec insistance : ne pas laisser le folklore argentin s'immiscer dans ses mises en scène. Lavelli définit « le "côté tango" de Buenos Aires » comme la tendance générale à donner un ton « folklorique » à toute œuvre artistique, à ce qui se fait et se passe dans cette ville.<sup>3</sup> Il s'en méfie ouvertement, se tient à l'écart de ce phénomène afin de préserver ses mises en scène d'un régionalisme affiché. Il ne partage pas ce désir de faire un théâtre pour le peuple argentin en particulier et, par conséquent, d'imprégner ses spectacles de références culturelles qui lui seraient familières. Il ne cherche pas à ce que les Argentins se sentent rassurés, en terrain connu et donc à l'aise lorsqu'ils se trouvent devant l'un de ses spectacles.

Au contraire, il privilégie un théâtre plutôt international, dans le sens d'un théâtre irréductible à une région du globe en particulier, et ce choix se manifeste incontestablement par le fait que les mises en scène de ses spectacles gardent une certaine constance d'un pays à l'autre. Les changements sont mineurs. Bien qu'il en résulte une version française et une version argentine très similaires sur le plan de la scénographie par exemple, les spectacles ne sont jamais conçus pour un public en particulier, qu'il soit français ou argentin. C'est en cela que Lavelli, le metteur en scène, semble revenir dans son pays natal en tant qu'observateur, en tant qu'étranger (c'est ainsi qu'il se nomme)<sup>4</sup>, et qu'il tend à prendre ses distances par rapport au « folklore » local. Ce désir de ne pas être folklorique comporte principalement la tendance à utiliser des traductions dans un espagnol standard qui ne soit pas imprégné d'expressions de la ville de Buenos Aires ou à refuser, par exemple, une mise en scène où le roi Lear deviendrait le roi d'un café de la capitale.<sup>5</sup> La traduction en question était écrite dans

---

<sup>3</sup> Voir p. 112: « Es muy "tango", el espíritu de la ciudad de Buenos Aires y eso aparece en todas partes y nadie se libra de eso, ni los políticos, ni los hombres de cultura, ni los literarios, nadie se libra. ».

<sup>4</sup> Voir p. 116-117: « Porque todo se lleva a un contexto muy folclórico, y la gente además le gusta eso porque le parece que lo comprende mejor, lo que me parece un error, pero como yo no vivo ahí, no quiero tener ese juicio. Como un observador, como extranjero, no comprendo lo que quieren decir, pero me parece una vulgaridad en cierta medida, impuesta sobre todo por la vulgaridad de la televisión. ».

<sup>5</sup> Voir p. 116: « De repente también fue lo mismo, yo hice respetar esa especie de neutralidad, no quería que el rey Lear fuera un rey de un café de Buenos Aires. ».

un espagnol que Lavelli a qualifié d'« espagnol du port » en faisant référence à Buenos Aires. À ce moment-là, le roi Lear serait devenu un contemporain de cette ville et Lavelli tenait à présenter un Shakespeare qui n'est pas localisé.

Lavelli a proposé la pièce de Georges Tabori, *Mein kampf (farce)* (2000) en Argentine, car le thème de l'œuvre peut intéresser un public qui a connu la dictature. En effet, la rencontre entre deux cultures à travers deux hommes, Schlomo et Hitler, en plus de parler de l'appropriation et de l'ouverture à l'autre, peut être pleine de sens pour un public argentin composé d'un nombre important d'immigrants européens, autrement dit pour un public qui baigne lui-même dans ce rapport à l'autre. La population de la ville de Buenos Aires est constituée d'exilés européens qui ont été reçus dans leur nouveau pays et qui, par la suite, formant la population locale, reçoivent à leur tour d'autres exilés. Ils savent très bien de quoi il en retourne.

L'acteur, Jorge Suárez, qui interprète le personnage de Schlomo, met en parallèle la dictature nazie et la situation en Argentine. Il rapporte qu'en jouant ce rôle, il a davantage pris conscience du manque de mots pour parler de l'Holocauste. De plus, il établit un lien entre ces régimes totalitaires et, notamment, la disparition de personnes et le vol de bébés lors de la dictature argentine. (Clarín, 2000, p. 12) Lavelli n'a pas eu à recréer sa mise en scène originale pour que le public argentin comprenne l'enjeu du texte de Tabori, pour ramener la mémoire collective sur scène. Il a suffi au metteur en scène de reproduire, d'exporter la création initiale en Argentine.

Enfin, Lavelli affiche une gêne par rapport au « régionalisme » en Argentine, mais aussi envers le « régionalisme » au théâtre en général. Les mises en scène dont nous avons parlé montrent toujours des espaces qui ne se situent pas dans un pays, une ville en particulier -- et ce même lorsque le texte évoque un lieu géographique précis. C'est le cas de *Mein kampf (farce)* (2000) où le foyer pour itinérants est à Vienne. Or, dans la mise en scène, ce foyer peut se trouver dans n'importe quelle grande ville. De même, plusieurs scénographies du retour, comme *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1972), *La fille de l'air* (2004) et *Le roi Lear* (2006) n'indiquent ni une époque particulière, ni un lieu singulier. Finalement, les

personnages aux allures étranges, dotés d'un physique qui ne fait pas partie du monde réel, exacerbent les défauts ou l'aspect inhumain de l'homme. Ainsi, ils ont souvent l'air costumés. L'idée du déguisement peut aussi constituer une manière de se protéger et elle peut servir à prendre le temps d'appivoiser l'expérience du retour. Serban, de son côté, déguise Oreste, mais pas pour les mêmes raisons que Lavelli le fait avec ses personnages. Car avec Oreste, le metteur en scène roumain revient en Roumanie librement pour la première fois en vingt ans...

### 3.1.2 Le retour d'Oreste

Serban retourne officiellement en Roumanie en 1989. Pour lui, monter une tragédie grecque en revenant dans son pays d'origine marque son désir d'évoquer et de discuter de sujets qui sont brûlants à un moment charnière dans l'histoire de la Roumanie<sup>6</sup>. La troisième et dernière partie d'*Une trilogie antique, Électre*, présentée en 1990 au Théâtre national de Bucarest, est celle qui se déroule complètement dans une lumière pleine et forte. Assis sur scène, le public est témoin du meurtre de Clytemnestre par Oreste et par sa sœur, Électre. La mise à mort de la mère se déroule dans la loge présidentielle où seuls Ceausescu et sa femme avaient le droit de pénétrer. Ce meurtre dans la loge des Ceausescu, un lieu du théâtre interdit au peuple roumain, marque la participation de Serban à la mort symbolique de l'ancien régime.

Serban est allé en Roumanie à plusieurs reprises durant la période communiste pour voir sa famille, ses parents et ses amis, tout en sachant qu'il était *persona non grata*, qu'il n'avait pas le droit d'y travailler<sup>7</sup>. Il s'est identifié à Oreste qui, sous un déguisement, n'est pas reconnu par Électre. Celle-ci finira par s'ouvrir les yeux, tout comme Oreste devra reconnaître à son tour le pays laissé longtemps auparavant. Le « revenant », même sous un déguisement, aspire à être reconnu. Il est certain que s'il s'agit d'une stratégie; comme pour Oreste, la reconnaissance attendue est celle de la personne aimée, proche.

---

<sup>6</sup> Voir p. 124.

<sup>7</sup> Voir p. 124.



Serban savoure son retour de « héros conquérant » en tant que l'un des citoyens roumains les plus connus, mais l'autre côté de la médaille est moins encourageant : quelques acteurs et employés de longue date du théâtre voient en lui « an American defector » : un déserteur, un traître à la patrie. S'ajoutent à cela des conditions de travail et des conditions matérielles précaires pour la production des spectacles. Il hérite de l'administration d'une institution extrêmement bureaucratisée. Le retour n'est donc pas confortable, malgré l'accueil chaleureux du public et d'une partie du monde théâtral roumain.

### 3.2 Le retour du fils prodigue

L'accueil réservé à Lavelli et à Serban n'est donc pas le même. Les deux sont attendus, mais pas unanimement. Serban, lui, a eu droit au qualificatif de « traître ». Les conditions politiques roumaines de l'époque excluent ceux qui suivent d'autres voies que celles imposées par le régime. Serban est rentré en Roumanie deux mois après la chute du régime de Ceausescu et, même si le dirigeant est tombé, les mentalités ne sont peut-être pas prêtes à voir revenir un artiste à qui le droit de travailler avait été enlevé. Lavelli fait plutôt figure de fils prodigue.

La presse de Buenos Aires rapporte les bons souvenirs que Lavelli laisse de son travail dans le théâtre indépendant argentin des années 1950. Son prestige en Europe préserve l'intérêt que le milieu peut ressentir à son égard et à l'égard de son travail. À aucun moment n'est pourtant soulevé le refus du « régionalisme » de la capitale par Lavelli. En effet, le milieu théâtral argentin est avide d'un théâtre qui peut renouveler la scène locale.

#### 3.2.1 La critique gêne Lavelli

Quelle est la réaction de la critique face à l'artiste « revenant » ? Est-elle plus dure avec celui qui revient ou plus souple ? Est-ce que la reconnaissance internationale des metteurs en scène peut nuancer les propos des critiques les plus acerbes ? Dans le cas de Lavelli, la presse semble lui être plutôt favorable. Elle se montre fière. Certains regrettent son départ et

d'autres sont mêmes compréhensifs et gênés lorsque des conditions de travail ne lui sont pas assurées avec professionnalisme. Toutefois, des déceptions se manifestent aussi. Mais Lavelli n'est pas étrillé.

Qu'en est-il du milieu théâtral ? Dans les institutions argentines, c'est le théâtre San Martín qui, dès les années 1970, se montre très intéressé pour travailler avec Lavelli. Le projet de monter *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1972) vient de l'initiative de la municipalité par le biais de Jorge Montero Ruiz, qui lui propose aussi de développer une activité théâtrale plus régulière, voire permanente à Buenos Aires. Autrement dit, il invite Lavelli à revenir au pays.<sup>8</sup> Lavelli passe quelques jours dans sa ville natale et décide finalement de décliner cette offre d'un retour définitif.<sup>9</sup> Dans un entretien en 1998, il explique comment les portes du théâtre peuvent s'ouvrir en grand et se refermer aussitôt :

[i]l a toujours été très compliqué de travailler ici (rires). [...] Parfois des projets ont été annulés, sans que j'en comprenne les raisons et ce, même lorsqu'un contrat avait été signé... Il y a toujours eu beaucoup de problèmes administratifs, des difficultés organisationnelles... Chaque année, il y a une possibilité qui s'ouvre et qui ensuite se ferme ou disparaît par la suite à cause d'un changement de direction. À une autre époque, c'était dû aux problèmes d'inflation ou parfois de programmation... (rires). En plus, je travaille d'une autre manière : j'établis les contrats de travail au moins une année à l'avance. On n'improvise pas en Europe comme ici. C'est ce manque de planification qui a contribué à me faire prendre des distances avec Buenos Aires, distances forcées, contre ma volonté.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> « El viaje de Lavelli a la Argentina, fue gestionado por el intendente municipal, contador Jorge Montero Ruiz, y el objeto del mismo fue proponerle al realizador que desarrolle en este medio una actividad más regular y permanente. » (*El Tribuno*, 1971)

<sup>9</sup> « Lavelli estuvo unos días entre nosotros y desechó las posibilidades de una ocupación fija, permanente [...]. » (*La Nación*, 1972)

<sup>10</sup> « Ha sido siempre muy complicado trabajar aquí (rie). [...] no sé por qué razones, los proyectos se suspendieron, incluso con contrato firmado... Hubo siempre muchos problemas administrativos, dificultades organizativas... [...] Cada año hay una posibilidad abierta, que después se cierra o desaparece, por cambio de dirección, por problemas de administración, en otra época por problemas de inflación, en otras de programación... (rie). Además, yo trabajo de otra manera: arreglo los contratos laborales por lo menos con un año de anticipación. Ese tipo de improvisaciones no se practica en Europa. La no planificación ha contribuido a mi distancia de Buenos Aires, distancia forzada, contra mi voluntad. » (Dubatti, 1998)

Ainsi, pour des questions de travail, Lavelli ne retourne à Buenos Aires qu'à neuf reprises en presque quarante ans d'absence. Les conditions de travail et le poids administratif ont fait avorter certains des projets du metteur en scène et c'est cela qui l'a dissuadé de poursuivre une carrière plus stable là-bas. Le fils prodigue revient, il est attendu et accueilli, mais il n'en reste pas moins confronté aux difficultés du pays et à sa réalité socio-économique.

Les cinq spectacles de Lavelli dont nous avons parlé ont été considérés tour à tour dans la presse argentine comme « le spectacle le plus attendu de la saison » (Cabrera, 1998); l'« événement dans la saison »; « l'événement théâtral de l'année » ou figurant « parmi les événements artistiques majeurs de l'année ». Ces mises en scène soulèvent donc de l'intérêt. Le public et le milieu théâtral en général expriment une certaine curiosité quant à ce que Lavelli présente. Souvent, les spectateurs et la critique ne semblent pas déçus. Les mises en scène de Lavelli laissent leur marque. De plus, tous ces spectacles sont présentés dans la salle Martín Coronado, salle principale du théâtre San Martín, ce qui témoigne de la confiance et de la reconnaissance argentines. Il est certain que Lavelli est attendu et qu'il mobilise le milieu théâtral. Lorsqu'un « revenant » connu à travers le monde comme l'est Lavelli rentre au pays, la presse peut-elle être vraiment objective? Les attentes sont plutôt élevées. L'échange avec le milieu théâtral est constructif. Il se sent accueilli et, malgré les difficultés organisationnelles, il a envie de revenir. Pour sa part, le milieu théâtral continue à voir les créations du metteur en scène.

Dans la presse argentine que nous avons consultée, nous avons noté une évolution en ce qui concerne les commentaires sur chaque retour de Lavelli. En 1972, lorsqu'il revient pour mettre en scène *Yvonne, princesse de Bourgogne*, c'est la première fois qu'il travaille dans un théâtre officiel. À sa première visite, en 1964, il avait monté *Divines Paroles* (1964) au cinéma Le Colisée. Les nombreux commentaires qui l'accueillent en 1972 ont trait tant à sa personne qu'au spectacle. Le premier groupe de citations provenant de la presse argentine fait référence à la nationalité argentine de Lavelli : « fierté qu'il soit argentin et qu'il ait réussi en Europe »; « metteur en scène argentin couronné » et « prestigieux metteur en scène argentin » (Cabrera, 1998). Dans ces citations transparaît la fierté nationale qu'un metteur en scène si

prestigieux à l'étranger soit argentin. Lavelli est nationalisé français en 1977, et il est important de rappeler son autre nationalité et surtout ses origines.

D'autres expressions insistent sur sa réussite en Europe : « un Argentin qui a triomphé à Paris » (*Clarín*, 1972) et « [...] Avec *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, le metteur en scène argentin qui triomphe en France retourne à l'affiche du port de Buenos Aires. [...] » (*Buenos Aires Económico*, 1998). Cette marque d'admiration pour le « vieux continent » montre bien que c'est un « endroit de référence » pour les Argentins. Pour eux, réussir à l'étranger est une marque de talent. Pour ces immigrants ou enfant d'immigrants, le lien avec l'Europe évoque le rapprochement, l'échange avec la terre natale d'origine.

D'autres citations signalent que Lavelli est de retour : « arrivée à Buenos Aires du metteur en scène Jorge Lavelli, un Argentin qui a réussi à se faire une renommée en Europe » ; « le théâtre qui revient » (Claus, 1972); « retour spectaculaire » et « rencontre triomphale de Lavelli avec le public théâtral de Buenos Aires » (*La Gaceta*, 1972). Ces phrases marquent l'attente enfin comblée du public et du milieu théâtral. Lorsque des nouvelles arrivent de l'étranger concernant les projets réussis d'un artiste local, en l'occurrence Lavelli, cela éveille la curiosité de ceux qui n'ont pas accès aux œuvres dont il est question. Un autre phénomène peut se produire entre une population locale et un artiste de la communauté à l'étranger : la population locale se donne le droit de s'« approprier » avec fierté ce qu'elle pense être sien parce qu'il s'agit d'un artiste partageant la même nationalité. Les phrases que nous avons citées montrent cette satisfaction de retrouver ou de découvrir le travail de Lavelli.

Enfin, les dernières expressions que nous avons retenues vantent le travail de Lavelli et le qualifient d'extraordinaire : « personne ne doute qu'il soit un audacieux, infatigable plongeur en quête de nouvelles expériences » (*Siete Días*, 1972); « *Yvonne* : prodigieuse mise en scène de Lavelli » (Schoo, 1972, p. 58); « dans le panorama théâtral ravagé de 1972, la magnifique mise en scène de Jorge Lavelli brille presque en solitaire » et « spectacle théâtral comme il en est peu, à ne manquer sous aucun prétexte » (*Análisis*, 1972) ; « première importante, ce vendredi » et « savante mise en scène » (*La Gaceta*, 1972). Ces phrases témoignent de l'admiration de la critique sur le plan esthétique. La recherche esthétique et son

renouvellement constant chez Lavelli constitue un élément très apprécié. Il propose un théâtre qui fait figure d'exception plutôt qu'il entre dans la norme du milieu théâtral argentin. Ce souffle de fraîcheur est bienvenu. La critique insiste sur l'importance d'assister à ce genre de production, en soi considérée comme un événement de par sa rareté et sa qualité. Ainsi, la critique situe Lavelli, rappelle au public qui il est et d'où il vient. Il est haussé au rang symbolique d'un objet de fierté nationale.

Par la suite, Lavelli est toujours attendu et reçu chaleureusement, à ceci près son succès européen est moins souligné. Le public apprend à le connaître. Il est toujours question du retour, de sa perception du pays et du paysage culturel local, surtout lorsque des obstacles majeurs dérangent le déroulement de la création, mais aussi parce que la critique et les spectateurs sont de plus en plus habitués à le voir revenir de façon ponctuelle. Comment le spectacle *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1972) a-t-il donc été perçu?

On parle, pour décrire le spectacle, d'un « cirque macabre, d'une cour spectrale et vampirique où tout se déroule comme dans un grand guignol » (Schoo, 1972, p. 58). Le mot « cérémonie » (*La Nación*, 1972) revient à plusieurs reprises et l'ambiance qui l'entoure est décrite comme perturbatrice (*La Prensa*, 1972), oppressante (*Clarín*, 1972, p. 6). Les commentaires sur la dimension visuelle et sur la cadence de la représentation prédominent. L'imagination de Lavelli est aussi acclamée. Autant, pour certains, les multiples effets visuels, très soignés, d'inspiration expressionniste, constituent le génie de Lavelli (c'est notamment le cas des armoires-miroirs, uniques éléments du décor, dans lesquelles se reflètent les visages pâles des personnages coiffés d'énormes perruques), autant, aux yeux d'autres commentateurs, les effets plastiques assez inhabituels, sur le plan de la gestuelle et des déplacements des personnages, mettent trop en évidence la forme, au détriment du fond. (Arcidiácono, 1972, p. 65).

Julio Ardiles Gray observe que

[p]our que l'effet « épouvante-attraction » fonctionne en profondeur, le metteur en scène argentin a conçu une grande fresque onirique. Il faut se rappeler que Gombrowicz lui-même qualifiait ses pièces de cauchemars. L'imagination de Lavelli n'a rien épargné pour convertir la salle Martín Coronado en un « no men's land [sic] » hors du temps et de l'espace.<sup>11</sup>

Eduardo Caffera (1972) qualifie la production de « grand opéra » du genre XIXème siècle, de par la pompe visuelle, la scénographie ostentatoire, les costumes éblouissants et insolites et les déplacements cérémonieux. Dans un autre ordre d'idées, il évoque le cachet astronomique qui a dû être versé à Lavelli en raison non seulement de sa renommée internationale mais aussi du travail de traduction du texte et de sa collaboration à la scénographie, en plus de la mise en scène. De plus, il s'agit du retour du fils prodigue : cela a un prix!

Dans le journal *Acción* (1972), il est question de la maîtrise mémorable dont fait preuve Lavelli dans *Yvonne*, maîtrise à laquelle il parvient en déployant un ton qui le caractérise : la parodie où convergent le pathétique, le comique et le tragique. Bien que le spectacle soit décrit comme difficile et exigeant, il est fortement recommandé. Toutefois, le critique met en garde contre le jeu inégal des acteurs, en particulier à cause d'une distribution qui, quoique professionnellement correcte, ne parvient pas à livrer le drame avec profondeur. L'une des conditions de travail posées par Lavelli exigeait de pouvoir s'impliquer dans *Yvonne* à temps plein, pendant les deux mois de répétitions, demande tout à fait inhabituelle dans le cadre argentin. En général, les acteurs de théâtre doivent beaucoup travailler à la télévision pour vivre de leur métier, ce qui les empêche de se consacrer exclusivement à une création pendant plusieurs semaines d'affilée. *La Prensa* de Buenos Aires (1972) défend, à l'inverse, l'idée d'une brillante direction d'acteurs et d'un travail surprenant de presque toute la distribution. Un critique de *La Gaceta* (1972) va jusqu'à affirmer qu'il n'existe pas d'inégalités dans le jeu. Autrement dit, chaque acteur se déplace sur scène aisément et s'exécute avec la précision

---

<sup>11</sup> « Para que el “espanto-atracción” funcione en profundidad, el director argentino, ha concebido su puesta como un gran fresco onírico. Hay que recordar que el propio Gombrowicz calificaba sus obras de pesadillas. Nada ha ahorrado la imaginación de Lavelli para convertir al escenario de la sala Martín Coronado en un “no men's land [sic]” fuera del tiempo y del espacio. » (1972)

que Lavelli demande lors des nombreuses répétitions. Aucun détail n'est laissé au hasard. La critique est donc assez partagée quant au jeu des acteurs, avec une majorité qui y voit la faiblesse majeure de la mise en scène; d'autres épargnent certains acteurs de ce jugement et une minorité de critiques soulignent une très bonne direction d'acteurs.

Les avis sont unanimes pour vanter la composition musicale appropriée de Pierre Guézec (*La Nación*, 1972; *Clarín*, 1972), les costumes fantaisistes (*La Nación*, 1972) et les audacieuses trouvailles des coiffures de Claudio Segovia (Gray, 1972) (il s'est également occupé, avec Lavelli, de la scénographie, très appréciée (*Siete Días*, 1972)). Ces éléments contribuent fortement à amener les personnages vers un jeu à la fois clownesque et cérémonial qui correspond parfaitement à l'univers de la pièce.

Emilio A. Stevanovitch (1972) commente trois aspects de la mise en scène. En premier lieu, il octroie une mention spéciale au maquillage et aux perruques de Pisani. En second lieu, il soutient que, malgré les efforts du personnel du théâtre, l'éclairage n'a pas la qualité qui caractérise les spectacles de Lavelli et qu'il convient encore moins à *Yvonne*, où un climat d'irréalité prime. Finalement, le troisième élément concerne la traduction, qu'il approuve dans son ensemble, mais qui présente un abus d'expressions régionales selon lui.

En ce qui concerne la critique française pour la création originale, on trouve, dans la revue du Théâtre de Bourgogne (1966), un bilan de l'accueil de la critique. La qualité de la troupe du théâtre est unanimement louangée. Là où la critique est divisée, c'est sur l'œuvre et sa mise en scène. Toutefois, la critique française est plutôt élogieuse envers Lavelli : « sur 39 articles critiques recensés dans la presse, 30 étaient favorables (dont une vingtaine extrêmement favorables), 5 étaient favorables soit à la pièce, soit à sa réalisation et 4 défavorables (dont un franchement hostile). »

Dans la presse française, certaines expressions pour décrire la mise en scène de Lavelli font surgir les mêmes images que la presse argentine : « tableaux bizarres qui évoquent exactement des visions de rêve » et « messe noire » (Delpech-Poirot, 1965); « fantômes d'une maison hantée » et « l'étrangeté de ce cérémonial hystérique et tragique » (Cartier,

1965); « mise en scène très spectaculaire, très grinçante » (*Tribune de Paris*, 1965); et « parfaite symphonie fantastique, jouée par des comédiens survoltés » (Leon, 1965). Les décors et les costumes de Krystyna Zachwatowicz sont qualifiés d'astucieux et de charmants, mais aussi d'« austères avec une pointe d'humour » (Cartier, 1965). Finalement, selon le critique (nom inconnu) des *Dépêches Dijon* (1965), l'effet de clair-obscur de l'éclairage est saisissant.

Les deux grandes différences entre la presse argentine et la presse française se situent dans l'appréciation portée sur le jeu et la pièce en général. La troupe du Théâtre de Bourgogne est fortement applaudie tandis que, presque unanimement, la presse argentine exprime de la déception en ce qui a trait à la distribution à Buenos Aires. À l'inverse, une faible minorité de la presse française rejette la mise en scène de Lavelli, ce qui n'est pas arrivé en Argentine.

Est-ce que le cinquième spectacle que Lavelli retourne monter à Buenos Aires en 1998, *Six personnages en quête d'auteur*, 37 ans après être parti pour Paris, reçoit un accueil aussi chaleureux que celui d'*Yvonne*? En guise d'introduction, voici quelques commentaires sur ses retours et l'actualité artistique argentine de l'époque. Lavelli espère pouvoir revenir travailler plus régulièrement à Buenos Aires:

[c]e que Lavelli ne dissimule pas, c'est son intention de parvenir à travailler en continu ici : « Jusqu'à présent, cette continuité a été interrompue par de longues périodes, souvent d'attente, à cause des situations économiques et politiques du pays », dit le metteur en scène. Ainsi, ajoute-t-il, il m'était très difficile, ou même impossible, d'entreprendre une activité artistique, mais je crois que cela est terminé et peut-être que la nouvelle situation me permettra d'être ici sur une base plus régulière.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> « Lo que Lavelli no disimula es su intención de alcanzar una continuidad de trabajo aquí: "Hasta ahora esa continuidad ha estado fracturada por espacios largos, a menudo de espera, por situaciones económicas y políticas del país", explicó. "Así -agregó-, me era muy difícil, o imposible, hacer una actividad artística, pero creo que eso ha terminado y tal vez la nueva situación me lleve a tener más regularidad." » (*Télam*, 1997)



Ce qu'il ne sait pas encore, c'est que *Six personnages* est l'une des créations qui lui donnera le plus de fil à retordre en Argentine. Est-il découragé ? Pas du tout, puisqu'il revient quatre autres fois entre l'année suivante et 2006. Lavelli est conscient de la situation théâtrale argentine qu'il trouve incertaine, car il existe peu de théâtres qui possèdent une organisation stable. De plus, la qualité du théâtre qui y est présenté laisse à désirer. Pour lui, Buenos Aires est une grande ville de théâtre et il y jouit d'une réputation privilégiée auprès du public. Il déplore donc que les racines du grand héritage européen qui se sont développées sur place se soient autant affaiblies.

Le titre d'un article, « Regreso con gloria » (Retour glorieux) (Merino, 1998), étonne puisque *Six personnages* est une création ayant connu de nombreux rebondissements, qui ont freiné le bon déroulement des choses. Comparativement à la presse pour *Yvonne*, l'accent est moins mis sur le retour, quoique Lavelli soit toujours qualifié au moyen d'adjectifs louangeurs. Il est attendu par le public et une critique qui lui est plutôt favorable. Ce qui fait obstacle, cette fois-ci, c'est l'administration théâtrale du Théâtre San Martín. Voici un résumé de ces problèmes qui ont failli provoquer le départ de Lavelli. Tout d'abord, il y a eu la question de son cachet. Ensuite, la poursuite du projet s'est vue menacée par des retards techniques et par le manque de fonds destinés à l'achat de la scénographie et des costumes. De plus, l'acteur qui incarnait le père, Patricio Contreras, ne s'est pas présenté à la répétition générale, la veille de la première, sans prévenir, ce qui a annulé la première et l'a reportée au lendemain. L'acteur en question s'est plaint d'un manque de respect, de la part de la direction du théâtre, en ce qui a trait à une clause de son contrat. Il avait demandé que son nom apparaisse en plus grands caractères que le reste de la distribution. Le théâtre avait acquiescé, mais cette pratique ne faisant pas partie de la politique des théâtres municipaux, elle n'a pas pu s'appliquer. Finalement, la pièce a vu le jour à la mi-avril et, le 25, elle a été suspendue puisque l'acteur Danilo Devizia est tombé malade. La critique décrit l'ensemble des obstacles qui ont entouré cette production comme un "véritable vaudeville de presse servi au public" (Fehrman, 1998, p. 44) ou comme une série de faits qui seront, un jour, de l'ordre de la légende. La majorité de la presse traite de ces soucis et certains critiques défendent Lavelli ou lui présentent des excuses au nom du milieu théâtral argentin.

Au sujet des répétitions du spectacle de *Six personnages en quête d'auteur* où il manque des éléments scénographiques de base pour la mise en scène, Lavelli dit : « Ici, il ne manque pas seulement de moyens économiques. Il manque de classe aussi. »<sup>13</sup> En ce qui concerne l'attitude du comédien, Patricio Contreras, qui ne s'est pas présenté à la répétition générale, Lavelli ajoute : « Ces problèmes sont locaux. En France, ce genre de choses n'arrive pas. »<sup>14</sup> Alejandro Veroutis a demandé au metteur en scène s'il était surpris de ce qui arrivait. Il n'a pas hésité à répondre « oui, bien sûr », ajoutant qu'il n'était pas habitué à travailler dans de telles conditions. (1998, p. 29) La surprise de Lavelli témoigne du fait que, même s'il connaît les difficultés au travail en Argentine, il a pris de la distance par rapport à ce genre de situations. Une autre question de Veroutis concernait la signature des contrats, à savoir si un acteur français commençait à répéter sans avoir signé son contrat. La réponse est « évidemment non ». (1998, p. 29) Ce qui suit montre la distance imposée par l'exil, et la politesse de l'artiste : « Il existe un sérieux là-bas, qu'ici... Je ne sais pas très bien comment fonctionnent les choses ici. Chaque jour qui passe, je suis davantage surpris. »<sup>15</sup> Enfin, lorsqu'on demande à Lavelli si ces contretemps ne le découragent pas d'envisager la possibilité de travailler en Argentine, il répond par l'affirmative, mais insiste sur le fait que ce n'est pas le problème du pays ou de la ville. Il pense que la source problématique se trouve chez les personnes qui ne planifient pas et qui ne sont pas exigeantes. (Cruz, 1998, p. 2E)

Plusieurs articles donnent la cote de « 3 sur 5 » ou de « bonne » à cette mise en scène de Lavelli. La gradation est la suivante : Juan Carlos Fontana (1998, p. 36) décrit *Six personnages* comme une magnifique version d'adaptation. Il trouve que Lavelli a réussi à faire vivre au spectateur l'angoissant processus du mystère de la création artistique. De plus, ce spectacle réunit avec clarté les éléments comiques, dramatiques et mélodramatiques. Ce critique trouve que la grande faiblesse du spectacle, d'une extrême beauté artistique, est le jeu des acteurs : une partie de la distribution n'a pas été capable de démontrer un véritable engagement dans l'interprétation, conformément à la proposition du metteur en scène. En ce

---

<sup>13</sup> « Aquí no sólo faltan medios económicos. También falta estilo. » (Urfeig, 1998, p. 71)

<sup>14</sup> « Estos problemas son locales. En Francia no suceden estas cosas. » (Urfeig, 1998, p. 71)

<sup>15</sup> « Hay una seriedad que acá... No sé muy bien cómo se manejan las cosas acá. Cada día que pasa me sorprende más. » (Veroutis, 1998, p. 29)

qui concerne la scénographie, Carlos Pacheco (1998b) met en relief le travail de Graciela Galán, parce qu'elle propose un lieu qui unit des atmosphères intenses avec très peu d'accessoires. Hilda Cabrera (1998) souligne l'éclairage de Roberto Traferri et de Lavelli, qui accentue l'ambiance de deuil dans lequel sont plongés les six personnages. Enfin, Olga Cosentino (1998c, p. 3) est d'avis que la mise en scène vise avec cohérence à séduire par l'esprit, plutôt que par la diversion ou le sentiment.

D'autres parlent de « résultat artistique bon, mais pas exceptionnel » ou « d'une mise en scène intéressante ». (Cabrera, 1998) Peu à peu, la critique signale que Lavelli « a transformé la mise en scène de *Six personnages* en une version momifiée de la pièce de Pirandello » (Fehrman, 1998, p. 44). Jorge Dubatti (1998) regrette le résultat, qu'il considère en deçà de ses attentes. Selon lui, cette mise en scène n'a pas la grandeur créatrice ni la perfection technique des autres réalisations. C'était un spectacle qui promettait l'excellence, mais il est seulement passable et inégal. Cette version présenterait des problèmes de jeu et de rythme. Toutes les conditions étaient réunies pour parvenir à une bonne production, mais Lavelli ne serait pas arrivé au but, et c'est regrettable. Le metteur en scène n'a pas eu de bonnes conditions de travail. Dubatti termine ainsi : « [...] loin de la gloire attendue, la visite de Lavelli constitue un fait de plus dans la lamentable histoire de l'appauvrissement progressif du théâtre officiel argentin. [...] La bureaucratie s'est payé un triste triomphe. »<sup>16</sup>. Carlos Pacheco (1998a), enfin, précise sa pensée au sujet du manque de rythme de la mise en scène : par moments surgissent des cris incompréhensibles, des scènes récitées et ceci a pour effet que le rythme de l'action devient monotone.

Consentino demande à Lavelli quelle est la différence entre la mise en scène française récente et la version argentine : à l'en croire, la seconde est plus "latine", plus passionnelle, peut-être plus forte :

---

<sup>16</sup> « [...] lejos de la gloria esperada, la visita de Lavelli constituye un dato más para la lamentable historia de la pauperización progresiva del teatro oficial en la Argentina. [...] La burocracia se cobró un triste triunfo. » (1998)

[i]ci, l'acteur comprend bien cette manière de se chercher. Toutefois, les Français partagent la même latinité, mais il existe des choses qui sont plus faciles à comprendre qu'à vivre. Les Français sont très ouverts à ce qui touche l'intellect, mais ici à Buenos Aires, il existe une structure mélodramatique, presque tragique de la sensibilité.<sup>17</sup>

Ce retour de Lavelli à Buenos Aires n'a donc pas été des plus heureux, car le manque de ressources économiques, ajouté aux problèmes d'organisation, a nui à la production, compromettant trois mois de travail intense. La critique argentine n'a pas été aussi enchantée que pour *Yvonne*, mais elle a été assez compréhensive. Du côté de la critique française, la mise en scène de *Six personnages* n'a pas été très bien accueillie non plus. Elle a été jugée plus durement qu'*Yvonne*. Des spectacles de Lavelli ayant été présentés en France avant l'Argentine, l'adaptation de *Six personnages* est celui qui a eu la moins bonne réception.

Quelques commentaires de la presse française sont partagés par les Argentins : « On sort perplexe, un peu désappointé, comme si la fête promise n'avait pas eu lieu. [...] Par moments, on s'ennuie devant ces rouages trop voyants [...]. » (Ferney, 1998) Jean-Pierre Leonardini renchérit :

[J]orge Lavelli, devant *Six personnages en quête d'auteur*, n'innove aucunement. Il paraît plus préoccupé de l'exactitude des costumes des années vingt (Francisco Zito) que de faire rendre gorge à la fable fameuse qui pose, en long, en large et en travers, la question de l'essence du théâtre en son incessante confrontation à la réalité, elle-même, du coup, rendue aléatoire. (1997)

La scénographie argentine (la même qu'en France, mais due à des scénographes différents) est applaudie (Graciela Galán), mais elle est par contre l'objet de grands reproches en France (Agostino Pace). Ce décor est décrit comme « trop parfait » et qualifié de « décor de papier glacé ». Bernadette Bost s'exprime ainsi :

---

<sup>17</sup> « Aquí, el actor comprende bien esa manera de investigarse. En realidad pertenecemos a la misma latinidad con los franceses, pero hay cosas más fáciles de comprender que de vivir. Los franceses están muy abiertos a lo intelectual pero aquí hay una estructura melodramática, casi trágica de la sensibilidad. » (1998b, p. 6)

[o]n se prend à rêver par instants, devant l'impeccable mise en scène de Jorge Lavelli, à quelque accident, dysfonctionnement ou dérapage qui rappellerait le risque initial pris par Pirandello. Un soupçon de laisser-aller, peut-être, dans un décor un peu moins soigné : un rappel, si ténu soit-il, de la précarité du théâtre quand l'art n'y cède pas la place à la production de spectacles bien huilés. (1997)

Toutefois, cette critique se réjouit du jeu des acteurs. Nicole Manuello garde un tout autre souvenir de ce spectacle : « Par sa mise en scène perçant toutes ces subtilités, Jorge Lavelli va au cœur de l'œuvre de Pirandello et offre son propre amour du théâtre, son mystère, sa difficulté, loin de toute complaisance sur la "cuisine" des coulisses. » (1998) Mais ce genre de commentaire représente une infime minorité de ceux qui ont pour objet *Six personnages* : la majorité de la presse n'a pas été convaincue par ce qu'elle a vu.

En quarante-cinq ans de vie à Paris, Lavelli est revenu en Argentine neuf fois. Les trois mises en scène dont il sera maintenant question ont vu le jour à l'intérieur des neuf dernières années : *Mein kampf (farce)* (2000), *La fille de l'air* (2004) et *Le roi Lear* (2006). Le thème du retour est moins abordé que dans la presse antérieure et les énoncés expliquant la situation de « revenant » de Lavelli sont moins abondants aussi. Les autres retours, surtout les cinq premiers, furent plus espacés, ce qui pouvait créer une sorte de surprise à chaque arrivée de Lavelli. Quant aux dernières créations à Buenos Aires, on peut dire que le public, la critique et le milieu théâtral en général semblent s'être habitués aux visites ponctuelles du metteur en scène et ont peut-être accepté de le voir vivre loin de l'Argentine. Ils ont apprivoisé son statut de « revenant ».

L'accueil de *Mein kampf (farce)* (2000) a été tout autre que celui réservé à *Six personnages*. La réception a été unanimement positive : « puissante mise en scène », « spectacle lucide » (Mazas, 2000, p. 12), « expérience peu habituelle dans le théâtre du port de Buenos Aires » (Durán, 2000) et « probablement la meilleure pièce à l'affiche » (Cedola, 2000). Olga Consentino souligne que, pour un début de saison, c'est une « production d'une remarquable hiérarchie conceptuelle et esthétique ». Elle lui attribue la note de 4 sur 5, ce qui est l'équivalent de « très bon ». (2000) Osvaldo Quiroga conclut son article ainsi :

[s]ymphonie de l'horreur, portrait du siècle qui vient de finir, exercice sur la mémoire, réflexion sur le passé avec des projections dans le présent, tout cela et beaucoup plus pourrait être dit sur le spectacle de Lavelli. Une fois de plus, le théâtre vise la sensibilité du spectateur en employant ses meilleurs moyens : la théâtralité, la danse des significations, la présence vivante des acteurs faisant référence à ces zones de la réalité qui se révèlent indicibles et insondables.<sup>18</sup>

Juan Carlos Fontana (2000) explique que cette mise en scène propose un mélange de vaudeville, de cabaret anglais, d'opérette et de grotesque de la région du Río de la Plata, constituant un ensemble fidèle à l'horreur proposée par l'auteur de la pièce, George Tabori. Le jeu d'Alejandro Urdapilleta (Hitler) et de Jorge Suárez (Schlomo) est louangé fortement et, à l'unanimité, qualifié d'excellent. Les costumes de Graciela Galán sont également salués. Estela Cedola (2000) a trouvé la deuxième partie du spectacle significative, mais un peu ennuyeuse (le spectacle durait trois heures). Elle pense que son manque d'efficacité provient d'une approche du grotesque qui n'est pas très claire et de la longueur de quelques scènes, comme celle où la Mort vient chercher Hitler pour la première fois et celle de la mort de la poule.

Du côté français, la presse a été également favorable à *Mein kampf (farce)* (1993). Christiane Duparc en témoigne :

[L]avelli signe là avec brio son deuxième spectacle de la saison. Une mise en scène forte, à la fois légère et puissante, dans un décor exceptionnel de Pace, très « bas-fonds ». Et des comédiens merveilleux, Roger Jendly (Shlomo), Michel Robin (Lobkowitz), Dominique Pinon (Hittler), Emmanuelle Lepoutre (la jolie Gretchen). Sans oublier Casarès, bien sûr. Ils nous entraînent dans ce tourbillon d'horreur et d'angoisse métaphysique avec l'allégresse des croisés. (1993, p. 140)

Ce spectacle est celui où la presse argentine et française se rejoignent le plus.

---

<sup>18</sup> « Sinfonia del horror, retrato del siglo que acaba de concluir, ejercicio de la memoria, reflexión sobre el pasado con proyecciones en el presente, todo eso y mucho más puede decirse del espectáculo de Lavelli. Una vez más el teatro apunta a la sensibilidad del espectador valiéndose de sus mejores recursos: la teatralidad, la danza de significados, la presencia viva de los actores refiriéndose a esas zonas de la realidad que resultan indecibles e inescrutables. » (2000)

Les deux dernières mises en scène de Lavelli n'ont été présentées qu'à Buenos Aires. Dans le dossier de presse de *La fille de l'air* (2004), une entrevue avec Patricia Espinosa (2004) rapporte le plaisir qu'a Lavelli à retourner travailler à Buenos Aires. Le metteur en scène insiste sur le fait que, pour lui, ce n'est pas un sacrifice de revenir, c'est plutôt le contraire : un grand plaisir. Lavelli explique qu'il est citoyen français, qu'il vit à Paris et qu'il adore la France, mais que Buenos Aires possède un charme particulier à ses yeux. Il rappelle que, malheureusement, il existe des aspects négatifs à Buenos Aires, mais qui sont le fruit d'une administration profondément mauvaise, étalée sur beaucoup d'années. En même temps, c'est une ville qui évolue sans cesse parce qu'il y existe beaucoup d'imagination et une grande capacité d'improvisation, une ville où tout ne se fait pas avec de l'argent. De plus, dans cette ville, les gens sont sympathiques et chaleureux. Pour Lavelli, Buenos Aires est toujours une expérience passionnante qui est très agréable et stimulante.

Les cotes attribuées à *La fille de l'air* (2004) sont de 4 et de 5 sur 5. Patricia Espinosa (2004) écrit que la version de Lavelli englobe la vision d'un artiste qui conçoit le théâtre comme une expérience dans laquelle se rencontrent tous les arts. De plus, elle souligne que le texte est en vers du XVII<sup>ème</sup> siècle, ce qui a exigé des acteurs un entraînement rigoureux et a abouti à de bons résultats. À trop vouloir donner un ton le plus espagnol possible à leur accent de Buenos Aires, certains interprètes se sont retrouvés avec des sonorités des zones des Caraïbes. Cependant, cela n'a en rien affecté leur engagement évident dans un jeu expressif. Le défi de ces vers n'en était pas seulement un pour les acteurs, mais aussi pour le public et sa capacité de concentration. Toutefois, la critique croit que le public a été bien récompensé puisque le spectacle en valait le détour.

Les interprétations de l'actrice espagnole, Blanca Portillo, qui incarne la reine Semíramis et son fils, Ninias, sont fortement louangées. María Ana Rago (2004) félicite les acteurs, dont les voix claires font en sorte que le public s'habitue rapidement aux vers et suit l'œuvre assez facilement. Elle ajoute que ce spectacle divertit, alterne des moments d'humour et des moments de drame profond et surprend par la perfection et la vigueur du texte.

La scénographie d'Agostino Pace est décrite comme imposante et exquise. La musique originale de Gerardo Gandini, jouée par des musiciens sur scène, est qualifiée de « baroque-stravinskienne », avec des accords du Siècle d'or espagnol et des échos de Kurt Weil, ce qui s'accorde à l'universalité de la pièce. Graciela Galán a signé des costumes au design original et l'éclairage est qualifié de magique.<sup>19</sup>

Enfin, *La fille de l'air* (2004) a été perçue comme un « prodige artistique »<sup>20</sup>. Elle est un « excellent apport à la saison du port de Buenos Aires », une « allégorie sur le pouvoir, [un] opéra théâtralisé, [un] théâtre chorégraphié. [un] art sans limites ».

La dernière pièce que Lavelli a montée à Buenos Aires, en 2006, *Le roi Lear*, a eu une très bonne réception, malgré une autre vague de problèmes : départ de l'acteur qui devait incarner le rôle-titre, grève des acteurs de tous les théâtres municipaux pour des questions de salaires en retard, annulation de nombreuses représentations dues à quatre acteurs malades. (Cruz, 2006)

Ernesto Schoo donne cinq étoiles à cette mise en scène. Il la qualifie de magnifique, monumentale dans son déploiement scénique, minutieuse dans ses détails, sans préjugés, délirante par moments et avec de l'humour noir. (2006) Susana Freiro donne plutôt trois étoiles : la mise en scène est dynamique, avec une esthétique scénique agréable, attractive pour la vue et dramatique en même temps. La scénographie (Jorge Lavelli et Roberto Traferri) lui paraît juste, l'éclairage (Jorge Lavelli et Roberto Traferri) produit un jeu de contrastes éloquents, la bande son (Nicolás Varchausky) est évocatrice puisqu'elle recrée des manifestations de la nature (telle la tempête qui devient un personnage). Susana Freiro juge également les costumes (Graciela Galán) bien choisis, car ils accentuent le thème de la destruction présent dans l'œuvre. Cependant, ce qui lui a moins plu, c'est le jeu des acteurs.

---

<sup>19</sup> Ces informations proviennent d'un article de la presse argentine intitulé : *La hija del aire* (*La fille de l'air*). Le nom de l'auteur apparaît, mais il est coupé et il est donc illisible. Toutes les autres données sont inconnues.

<sup>20</sup> *Idem*.



Par moments, ils crient et le ton exacerbé employé tout au long de la pièce ferme selon elle la porte aux nuances. (2006)

Hilda Cabrera fait une critique moins élogieuse. Elle insiste sur quelques interprétations remarquables, mais trouve que la mise en scène manque d'une cohérence qui aurait permis une union plus forte de la diversité de significations en présence. (2006) Enfin, un critique anonyme est déçu par la scénographie qui joue avec la notion de vide sans aller en profondeur. Toutefois, il souligne que la traduction de Patricia Zangaro est agréable et invite à relire ce classique. Il reconnaît que l'adaptation de Lavelli offre de nouvelles visions et un guide précieux pour s'aventurer dans le monde shakespearien. (Ámbito Financiero, 2006, p. 2)

Alain Satgé, qui a accompagné Lavelli dans ce retour en 2006, a trouvé que le metteur en scène avait été accueilli pour *Le roi Lear* comme l'« enfant aimé revenant » à Buenos Aires<sup>21</sup>. C'est la neuvième fois que Lavelli revient, ce qui témoigne, malgré les obstacles qu'il a eus à surmonter au fil des ans, d'une certaine fidélité de sa part vis-à-vis du public et du milieu théâtral argentin. L'Argentine a compris aussi qu'il est un perpétuel « revenant », ce qui semble être très apprécié.

### 3.2.2 Lavelli et le public de Buenos Aires

Quand Lavelli retourne pour la première fois en Argentine trois ans après son départ, en 1964, pour monter *Divines Paroles* de Ramón Valle Inclán, l'événement relève de circonstances imprévues : l'année précédente, l'actrice espagnole, Maria Casarès, avait participé à *Yerma* au Théâtre Municipal Général San Martín de la ville de Buenos Aires et les responsables de ce théâtre voulaient qu'elle revienne. La direction lui avait promis de lui laisser le choix de la pièce et du metteur en scène :

---

<sup>21</sup> Entretien téléphonique en 2007.

[M]aria Casarès a dit comment, déçue par le refus de Bunuel, elle avait presque renoncé au projet, lorsqu'elle rencontra Jorge Lavelli. Si aucun homme de théâtre français n'était capable de mettre en scène le Valle Inclán que, de naissance, elle portait en elle, celui qui avait donné une forme scénique au *Mariage*, en revanche, *pouvait* monter *Divines Paroles* [...] (Nores et Godard, 1971, p. 84)

Le théâtre San Martín a refusé les conditions financières posées par Lavelli, ce qui a mis fin au contrat. Casarès et Lavelli ont cherché ailleurs et ont quand même réussi à monter la pièce à Buenos Aires, au cinéma le Colisée. Nous n'avons pas pu obtenir la revue de presse témoignant de l'accueil du premier retour de Lavelli. Cependant, Dominique Nores et Colette Godard offrent quelques pistes. D'une part, le grand théâtre officiel de la capitale ne voulait pas prendre le risque d'engager Lavelli. Pourquoi? L'explication que ces auteurs et Casarès donnent vient de la difficulté des Argentins à reconnaître le talent d'« un des leurs ». Ils n'auraient certainement pas reculé devant le projet s'il avait été question d'un metteur en scène français. D'autre part, « [l]orsqu'on lui demande s'il peut établir un rapport ou une comparaison entre son travail dans sa ville natale, avant et après Paris, il prétend qu'il était là « comme en tournée », habitant l'hôtel, se consacrant à son travail... » (1971, p. 87). Ce type de réponse découle-t-il de la situation vécue au théâtre San Martín? A-t-il été déçu? En a-t-il été surpris? Peut-être pas, puisqu'il connaissait assez bien le milieu théâtral argentin. De là viennent peut-être son détachement, la brièveté du commentaire. Ou Lavelli était-il tout simplement prêt à se battre pour la réussite du projet, ce qui impliquait de se concentrer pleinement sur la production et de ne pas s'attarder avec les journalistes? Garder une grande concentration sur son travail pour offrir une création de qualité dans ce premier retour était sûrement sa priorité. Le « revenant » est prêt à s'ouvrir davantage sur le thème du retour, et avec plus d'aisance, lorsque les circonstances de l'accueil sont moins « agressives » que ce qu'il a expérimenté, car le premier retour constitue un choc dur ou heureux, mais un choc en soi. Un repositionnement de soi face aux autres, de soi face à soi.

Enfin, Dominique Nores et Colette Godard écrivent que « les échos de presse le montrent "fatigué", "absent", ayant à "surmonter l'accumulation des impressions de retour et le souci d'un travail de plateau lourd". Comme plusieurs acteurs argentins pressentis avaient refusé de les suivre, Maria Casarès et lui, au Colisée, il fallait les remplacer par des comédiens qui,

nous dit-on, étaient loin d'avoir leur classe et leur pratique de la scène. » (1971, p. 87). Lavelli devait vouloir consacrer tout son être à créer le spectacle et à surmonter les obstacles qui s'étaient dressés.

Malgré ces difficultés, les impressions de Lavelli sont les suivantes: « *Divines Paroles* m'a fait beaucoup de bien; je me suis récupéré; j'ai été confronté avec un texte important, et les conditions professionnelles étaient parfaites. » (Nores et Godard, 1971, p. 90) Ce commentaire laisse présager un spectacle plutôt réussi ou, du moins, d'un certain plaisir à avoir relevé le défi de ce projet malgré un retour « turbulent » sur le plan de la production. Les paroles de Lavelli le montrent satisfait des conditions de la salle de cinéma où fut montée la pièce. Le fait de collaborer pour la première fois avec Maria Casarès et de travailler à nouveau avec Kristina Zachwatowicz, décoratrice du *Mariage*, dans sa terre natale, a représenté une expérience importante.

Même si nous ne possédons pas plus de détails sur la réception de cette pièce, nous avons obtenu quelques dossiers de presse sur d'autres mises en scène de cet artiste dans son pays d'origine. Quel est donc l'accueil réservé par le public au metteur en scène « revenant »? Devant quel genre de public présente-t-il son travail?

Le théâtre San Martín (1961) où Lavelli a présenté cinq des neuf pièces qu'il a montées à Buenos Aires est un théâtre qui fait aujourd'hui partie de ce qu'on appelle le Complexe théâtral de Buenos Aires. Ce complexe a été fondé en 2000 et comprend quatre autres théâtres. Le théâtre municipal San Martín comprend trois salles, la salle Martín Coronado (1049 personnes); la salle Casacuberta (566 personnes) et la salle Cunill Cabanellas (200 personnes). Ce théâtre reçoit plus d'un million de personnes par année.

Douze ans plus tard, après les démêlés avec la direction du San Martín pour *Divines Paroles*, Lavelli a présenté pour la première fois dans ce théâtre, dans la salle Martín Coronado, *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1972). Tant pour cette pièce que pour *Six personnages en quête d'auteur* (1998), nous ne connaissons pas le mode de vente des billets de l'époque : achat par spectacle ou possibilité d'abonnement, ce qui nous donnerait une idée

du public qui fréquentait ce lieu. Cependant, nous avons deux pistes à propos de l'importante participation des spectateurs aux activités de ce théâtre qui abrite également un cinéma, des salles d'exposition et un centre de documentation pour le théâtre et la danse. D'une part, ce théâtre a été construit sur les lieux où était jadis érigé le théâtre municipal, et où le « Teatro del pueblo » (à l'initiative du mouvement pour le théâtre indépendant argentin dans les années 1950) a également trouvé sa place. Le théâtre San Martín est situé au cœur de la ville. Ceci le rend très accessible. D'autre part, depuis la création du complexe théâtral en 2000 (au moment de *Mein kampf (farce)*) et, par le fait même, du regroupement de cinq théâtres dispersés dans la ville, les spectateurs peuvent se procurer leurs billets dans toutes les billetteries des cinq établissements (par téléphone et Internet aussi). Toutes les ressources matérielles et humaines sont mises à la disposition de toutes les institutions, ce qui leur permet d'offrir une large gamme d'activités à bas prix. Cela facilite une plus grande affluence de spectateurs.

En ce qui concerne le public français, l'un des premiers publics pour Lavelli a été celui de la Bourgogne avec *Yvonne* : « Je [Lavelli] dois avouer que le public de Bourgogne a été en grande partie déconcerté, mais ce fut très bien ainsi. Le spectacle doit provoquer un malaise; on rit, et l'on en éprouve un malaise. Voir l'homme dépouillé de son masque civilisé est "gênant", mais c'est tellement intéressant! » (Godard, 1965) De plus, « The night I saw it the public applause was curiously subdued; nobody really dared to clap. » (Hayter, 1966) Peut-être cette mise en scène est-elle l'une de celles qui doit décanter dans l'esprit du spectateur pour que celui-ci soit en mesure d'apprécier certains éléments même si, d'entrée de jeu, c'est la répulsion qui lui vient spontanément.

Plusieurs articles commentent les rires du public. Dans la captation audio de France Inter du 14 octobre 1965, nous avons compté quarante-six rires du public pendant l'heure et quarante-huit minutes de spectacle. Deux critiques qui ont massacré la mise en scène semblaient outrés de ces rires : « [...] un public conditionné et inconditionnel se pâme d'hilarité. C'est de l'insolite systématique, de l'étrange pour l'étrange, de l'extravagance calculée et du bizarre gratuit. » (Gautier, 1965) Un autre critique (nom inconnu) s'exprime ainsi :

[c]'est de la provocation qui dure deux heures, une provocation sans but apparent : elle ne fait ni penser, ni rire, ni pleurer. Elle ne laisse pas de trace dans l'esprit : seulement des cicatrices. Je sais bien qu'autour de moi on riait. Il faut probablement que je sois idiot, gâteux ou grincheux pour n'avoir pas ri de cette farce sinistre, pour en avoir même été attristé. (*Tribune des Nations*, 1965)

Georges Léon parle de la complexité évidente de la pièce, qui peut effectivement rebuter un certain nombre de personnes. Cependant, il lance une invitation avertie : « Ceux qui, guidés par la très belle mise en scène de Lavelli et le jeu étonnant des acteurs, pourront la dominer, auront accès à un poème quelques fois insoutenable de cruauté, mais captivant de vérité. » (1965)

Dans le cas de *Six personnages en quête d'auteur* (1998), la production a été applaudie par 39 343 personnes (Costa, 1998). Nous ne connaissons pas le nombre de représentations, mais un calcul peut être avancé grâce à la jauge maximale de la salle (1049 personnes) : en admettant que chaque représentation ait été complète, il y en a eu une quarantaine. Malgré un public assidu au rendez-vous, un critique (nom inconnu) semble déçu pour ces spectateurs : « le talent de Lavelli est indubitable, cependant ce qui était attendu était plus qu'une "bonne" mise en scène. Dans celle-ci, le public argentin a pu observer la capacité de Lavelli à monter une grande œuvre, mais il leur restera l'envie de profiter de son génie. »<sup>22</sup> Le public devra attendre son prochain retour pour découvrir le talent de Lavelli. Ces visites sont précieuses, il ne faut pas en rater une.

*Mein kampf (farce)* (2000) a été un autre succès sur le plan de la participation du public : 34 000 spectateurs en 46 représentations. (*UNO*, 2000) Ce spectacle est qualifié du « plus grand succès théâtral de la saison »<sup>23</sup>, affichant complet depuis le soir de la première. La critique qui suit donne cinq étoiles au spectacle et explique la réaction du public :

---

<sup>22</sup> « Es indudable el talento de Lavelli. Aunque quizá se esperaba algo más que una "buena" puesta en escena. El público argentino podrá observar aquí su capacidad para montar una obra digna. Pero se quedará con las ganas de disfrutar su genio. » (*Buenos Aires Económico*, 1998, p. 26)

<sup>23</sup> « [...] el mayor éxito teatral de esta temporada [...] » (*Ámbito financiero*, 2006)

[[i]l y a eu des personnes qui ont quitté la salle et d'autres qui ont ovationné cette mise en scène de Jorge Lavelli. Dans celle-ci, les deux premières heures font rire et inquiètent, mais ne préparent pas le public à la dernière partie de *Mein Kampf* (farce). Bien que l'on sache ce qu'il est advenu du peintre médiocre appelé Hitler, il n'y a aucun moyen de se préparer à la violence, à la barbarie et à la douleur que Lavelli raconte avec une économie impressionnante.]<sup>24</sup>

Dans *La fille de l'air* (2004), c'est le personnage de Ninias, le fils de la reine Semiramis, la protagoniste, qui fait éclater le public de rire, par sa maladresse et sa timidité. (Espinosa, 2004).

La production du *Roi Lear* (2006) a connu un certain nombre de problèmes, comme cela a été le cas de *Six personnages en quête d'auteur*. Malgré une première qui a eu lieu un mois plus tard que la date prévue, et quatorze journées à l'affiche annulées, il y a eu 77 représentations, avec un taux d'occupation de la salle de 63%. Alejandro Cruz soutient que « Ainsi, avec plus de peine que de gloire, l'une des mises en scène les plus attendues de l'année et, sans doute, certainement, la plus affectée, nous a fait ses adieux. »<sup>25</sup> Les conversations de deux personnages particulièrement, Lear (Alejandro Urdapilleta) et le fou du roi (Luis Longhi) ont provoqué, par moments, des rires et des soupirs dans le public. Il y avait une bonne chimie dans ce duo qui fonctionnait en miroir l'un de l'autre, ce qui exacerbait leur délire dans de nombreuses scènes. (*Ámbito Financiero*, 4 juillet 2006, p. 2)

Les problèmes survenus pendant la production de *Six personnages en quête d'auteur* (1998) ont été étalés longuement et en détail dans la presse. Le public suivait même une "presse-réalité" sur un spectacle et un metteur en scène qui étaient attendus. Est-ce l'une des raisons qui a déclenché la ruée des spectateurs vers le théâtre pour cette création? Peut-être. Mais il y a un réel intérêt pour ce qui était présenté puisque la fréquentation au théâtre a été

---

<sup>24</sup> « Hubo gente que se fue y hubo gente que aplaudió de pie esta puesta de Jorge Lavelli cuyas dos primeras horas hacen reír e inquietan aunque no preparan para la última parte de *Mein kampf*, farsa. Porque aunque bien se sabe qué pasó con el pintor mediocre llamado Hitler, no hay manera de prepararse para la violencia, la barbarie y el dolor que Lavelli cuenta con impactante economía. » (*Revista Veintidós*, 2000)

<sup>25</sup> « Así, con más penas que gloria, se despide uno de los montajes más esperados del año y, seguramente, el más accidentado. » (2006)

soutenue jusqu'à la fin. C'était un vrai plaisir que d'aller découvrir ce Pirandello et de redécouvrir le travail de Lavelli.

Le retard d'un mois sur le calendrier et les annulations de certaines représentations pour *Le roi Lear* en ont sûrement découragé certains. Cependant, somme toute, le public semble avoir été présent et curieux à chaque retour de Lavelli. Est-ce à se demander si la critique y est aussi pour quelque chose? Avec le temps, Lavelli est passé de fils prodigue à une figure plus familière. Autrement dit, le public et le monde théâtral de Buenos Aires se sont habitués à le voir revenir. Il est devenu un « revenant » établi, un absent présent.

Les retours de Lavelli ramènent le « fils perdu » tel qu'il a été, mais non tel qu'il est devenu. En d'autres termes, la reconnaissance de ce metteur en scène est complexe parce que la terre natale accueille celui qui revient sans forcément lui donner tout ce dont il a besoin pour créer. En effet, certains retours semblent avoir été si difficiles qu'il décide de ne plus faire de théâtre dans son pays pendant un certain temps. Toutefois, il porte toujours un grand intérêt à retourner mettre en scène dans sa terre natale. Dès que l'occasion se présente, il s'y rend.

## CONCLUSION

Rares sont les migrants qui n'envisagent pas de revenir.  
Chaque vague d'émigration s'accompagne de son lot de retours.  
(Duroux et Montandon, 1999)

Lavelli et Serban ne sont pas exempts de la tentation de revenir chez soi qui est le lot des migrants. Comme nous l'avons déjà dit, Lavelli fait des retours ponctuels en Argentine. Il a aussi envisagé le retour définitif. De même, Serban a toujours voulu retourner travailler en Roumanie mais n'a pu le faire que lorsque le régime dictatorial est tombé. Depuis son installation aux États-Unis, il vit, comme Lavelli, des retours ponctuels. Ces metteurs en scène ont toujours manifesté de l'intérêt à faire de la mise en scène dans leur pays natal, malgré les difficultés administratives et organisationnelles rencontrées.

Nous avons vu que le retour influence définitivement ces mises en scène. La trace la plus directe se trouve dans le choix du répertoire. Lavelli choisit des pièces qui ont un lien avec Buenos Aires soit par le biais du dramaturge, soit par une thématique qui touche la réalité argentine. De plus, trois des cinq œuvres analysées ont déjà été montées en France. En ce qui concerne Serban, toutes les mises en scène à l'étude ont eu une version américaine. Ainsi, les metteurs en scène reviennent dans leur pays avec des pièces, des auteurs et des thématiques qui leur sont chers. Reprendre, recréer ce qu'ils ont fait dans leur pays d'adoption marque leur fidélité à eux-mêmes, puisqu'ils apportent à leurs compatriotes ce qu'ils sont, ce qu'ils aiment, leur vision du théâtre et du monde. L'origine est déjà présente dans ces mises en scène, parce qu'ils les ont pensées d'abord en exil, là où l'origine est presque une seconde peau, tant l'exilé la prend comme source de référence pour trouver des repères dans le nouveau pays d'accueil. En tant que metteurs en scène « revenants », Lavelli et Serban n'offrent pas de leçons sur l'exil, ni sur le retour, mais, à travers les pièces qu'ils travaillent et les mises en scène qu'ils en font, ils touchent des problématiques propres au retour. Aborder le thème du retour par le théâtre, à travers ce qui les passionne, au moment où ils reviennent à



leurs mères patries respectives, leur permet d'en faire partie à nouveau. C'est ce que soutient également le personnage principal de *L'énigme du retour* de Dany Laferrière :

[e]n marchant ainsi dans cet univers (la ville, les gens, les choses) que j'ai tant décrit, je n'ai plus l'impression d'être un écrivain, mais un arbre dans sa forêt. Je prends conscience que je n'ai pas écrit ces livres simplement pour décrire un paysage, mais pour en faire encore partie. [...] Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je suis passé par la fenêtre du roman. (2009, p.155-156)

Serban a dû attendre la chute du dictateur. Mais c'est par le théâtre, quand des nouvelles de sa carrière à l'étranger parvenaient en Roumanie, qu'il a continué à exister dans l'esprit de ceux qui y avaient accès. Enfin, le théâtre du retour amène Lavelli et Serban à participer à la vie quotidienne de leur ville et à y laisser leur trace singulière.

Dans ce mémoire, il a été question du thème du retour par la mise en scène. L'altérité, l'identité et l'entre-deux du retour continuent à être des concepts clés dans le monde globalisé dans lequel on vit. L'éclatement des frontières par le biais des nouvelles technologies et l'accès à de multiples moyens de transport rapides et fréquents entre les différents continents permettent aux « revenants » de se déplacer pour atteindre leur origine. Cela se passe autant physiquement que métaphoriquement par le théâtre, mais également par le roman, la poésie, la musique, le cinéma, la photographie, la peinture, par tous les arts. La récente pièce de théâtre *Dépayage* (2007) du dramaturge argentin qui vit et travaille à Paris, Guillermo Pisani, en témoigne :

[P]isani] explore le thème du retour à la terre natale, sur le mode du fantasme et de la variation. À l'intérieur de situations précises et concrètes viennent s'insinuer des ruptures de logique et des glissements qui remettent en cause le réel, nous entraînant dans le paysage mental morcelé du personnage. (2009, quatrième de couverture)

En tant que lecteur du texte de cette pièce, on se perd dans l'entre-deux, tout comme le personnage. Le dramaturge nous fait sentir le vertige que provoque le choc du retour. Est-on en train de lire une histoire ou plusieurs histoires? Les temps et les lieux se confondent. L'écartèlement que vit le « revenant » du récit entre ses « chez soi » et ses soi est à l'image

d'un monde désaxé où les êtres humains, la nature, l'information, tout est désormais entré dans un mouvement accéléré. On devient « revenant » le temps d'une lecture.

## APPENDICE A

### ENTRETIEN EN ESPAGNOL AVEC JORGE LAVELLI

Cet entretien figure en annexe de ce mémoire car certaines informations qui se trouvent dans celui-ci en proviennent.

#### Résumé des principales idées que l'on peut retrouver dans le mémoire

Jorge Lavelli retourne en Argentine monter des spectacles lorsqu'il y est invité. En ce qui concerne la langue, quand il rentre à Buenos Aires, il se retrouve avec sa langue maternelle, mais celle qu'il parlait quand il y vivait. Entre temps, l'espagnol argentin a évolué. Lorsqu'il travaille des pièces d'auteurs espagnols, comme par exemple Valle Inclán, avec les acteurs argentins, Lavelli leur demande que certains phonèmes prononcés à la manière argentine, soient articulés à l'espagnole (il serait trop long de détailler davantage l'aspect linguistique ici). Par exemple, lors de la création de la mise en scène de *La fille de l'air* (2004), l'actrice qui incarne Semíramis est espagnole. Lavelli s'en sert comme référence puisqu'elle a l'habitude de jouer des textes en espagnol du XVII<sup>ème</sup> siècle (Pedro Calderón de la Barca). En ce qui concerne la traduction des pièces de théâtre, Lavelli rapporte que la traduction qui lui a été présentée en Argentine de *Six personnages en quête d'auteur* (1998) ne lui a pas convenue, car elle correspondait à l'espagnol de la capitale et non pas à l'espagnol « standard ». Selon Lavelli, « ce n'était plus Pirandello ». Le metteur en scène trouve que tout dans la ville de Buenos Aires est imprégné d'un « côté tango » qu'il n'apprécie pas lorsque cela n'a pas lieu d'être. Ainsi, pour la traduction du *Roi Lear* (2006), il a insisté sur un ton neutre, qui ne réduise pas la pièce à du folklore argentin. Lavelli a toujours choisi les pièces qu'il a montées lors de ses retours. Par exemple, il pense que la problématique et les thèmes abordés dans *Mein kampf (farce)* (2000) peuvent intéresser le public argentin qui a connu la dictature, en plus d'être un public composé de nombreux immigrants qui affrontent au quotidien des questionnements sur l'altérité et l'identité.

Notas de la primera conversación telefónica con Jorge Lavelli (5 o 6 de noviembre de 2007)

JL: Dijo que en el fondo él regresaba a Argentina cuando lo invitaban. No ha regresado mucho. En los últimos tres años, ha ido más seguido. Me dijo que era difícil saber si los conceptos estudiados aparecen o no en sus obras. Tal vez alguien exterior lo sabría mejor, lo vería mejor. Terminó diciendo: “para un exilado voluntario que vuelve es difícil”.

Entrevista Jorge Lavelli – 20 de noviembre de 2007 – París

AFG: Yo trabajo sobre el regreso del exilio y trato de ver justamente cómo se inscribe éste en su trabajo artístico. [...] Para darle el contexto, para explicarle un poquito más, escogí una cita que leí en una entrevista que le hizo María Delgado a usted en el 2000.

JL: ¿En dónde?, ¿En qué diario?, ¿En qué libro?

AFG: En *The Paris Jigsaw*. Me llamó la atención porque ella le preguntó: “¿cuál es la importancia o qué tan importantes son sus raíces argentinas en su trabajo en París?”. Eso le preguntó en esa época, [...] y usted le respondió que le dieron fuerza, que las raíces es algo que uno siempre lleva, que es difícil que desaparezcan, que de una manera u otra serán importantes cuando uno se enfrenta a una nueva sociedad, a una nueva cultura, que tiene otras referencias y pues, que ve el arte, la vida de otra manera. Y pensé: “qué curioso porque finalmente en esa parte de la entrevista, ahí, está el núcleo de la idea de la que yo partí. Me dije: “cuando uno se va al extranjero como exilado voluntario, yo trabajo todos los tipos de regreso, pues uno se confronta al otro, a esa alteridad. Uno busca justamente en las raíces, y busca referencias. Uno está también entre un entre dos, siempre ese biculturalismo, yendo hacia las referencias de uno y del nuevo país”. Entonces pensé que mi trabajo es todo lo contrario, es, cómo al regreso, justamente la Sra. Delgado le pregunta cómo sus raíces argentinas influyen el trabajo en París, y yo le pregunto: “¿cómo el regreso, cómo el origen, regresar al origen, regresar, influencia más bien su trabajo artístico en Argentina?”. Creo que cuando uno regresa, uno a veces piensa regresar al mismo lugar, pero inmediatamente se da cuenta que ha cambiado, que uno ha evolucionado, y entonces esa

alteridad, esa identidad, y el entre dos se desplazan. Finalmente, el compatriota, el amigo, él que se quedó, es el otro. [...]

JL: No es tan fácil porque no es una ecuación que puede determinarse, elucidarse, clarificarse fácilmente, no se sabe cuál es la influencia. Cuando se regresa, la influencia es lo que se lleva o lo que se inscribió de nuevo porque es indisociable. Me refiero a que el trabajo mío, es un trabajo, yo no sé, podría ser también el trabajo de un pintor y la pregunta sería la siguiente: “¿en qué medida, viviendo en Europa, o viviendo en París, se distingue su trabajo de la parte que ha hecho, digamos en Chile, por ejemplo?”. [...] Hay muchos ejemplos. ¿Picasso hacía lo mismo si estaba en Cataluña por ejemplo o cuando estaba en el sur de Francia o cuando vivía en París? Me parece que no. Se me ocurre que no, que el hecho de encontrar corrientes [...] estéticas diferentes [...].

AFG: Sí.

JL: Hace que todo se transforme, que se transforme la evolución propia de la cultura y de la naturaleza también. Así que yo no hago la diferencia, digamos que me parece difícil. Pero, me parece claro que en ese sentido, vivo en París, ahora, cuando me ha tocado ir a Buenos Aires que es la única ciudad a la que he ido a actuar, salvo en gira que he ido a Córdoba también, a una provincia, a la capital de una provincia, y que me ha tocado montar espectáculos, claro que hay la influencia. A veces, en mi caso, me ha tocado también actuar en España, lo que es decir, que el problema pasa a través del lenguaje. El lenguaje es el vehículo principal de la cultura eso todo el mundo lo sabe, entonces cuando yo voy a Buenos Aires me encuentro con [...] ya vuelvo a mi lengua pero vuelvo a mi lengua, tal cual era cuando yo vivía ahí. Y por otra parte, la lengua ha tenido sus modificaciones propias, la evolución propia de todo lenguaje que está vivo. Pero, encuentro siempre, al principio, una diferencia enorme entre esa cultura argentina digamos o esa cultura de la ciudad de Buenos Aires y lo que encuentro en la lengua española cuando me ha tocado, cuando he montado espectáculos en español, en español de España. Con el que de todos modos tenemos una distancia idiomática muy grande y hay que hacer un gran esfuerzo para que no te digan “tú eres de Montevideo o tú eres de Buenos Aires”. Entonces, yo creo que trabajando con la

lengua española, trabajando con el español de Buenos Aires que además no se dice nunca “español” porque ningún argentino dice que [palabra incomprensible, pero tiene el sentido de “habla”] la lengua española, dice “el castellano” y no dice “castellano”, dice “casteshano” [Lavelli se refiere a la forma que tienen los argentinos de pronunciar la “ll” y la “y”, que los caracteriza del resto de los hispanohablantes]. Además, agrega bien esa “y griega” para que sea un “casteshano” propio de la ciudad o del país de Argentina. Entonces, hay un funcionamiento de todos modos intelectual que es diferente al español. Y es diferente también todo el trabajo con los actores. Los actores son diferentes porque aunque sea una ciudad multicultural, aunque sea una ciudad hecha, inventada por extranjeros, por exiliados, sobre todo por exiliados europeos, es una ciudad que ha hecho su propia cultura que ha construido yo diría, su propia cultura y su propia lengua también. Entonces, cuando se trabaja allí, se tiene en cuenta también esto porque ya es otro país, no son las mismas relaciones que yo puedo tener aquí, con actores parisinos [...] Hay una adaptación y una influencia de esa cultura, es evidente, yo he ido a trabajar obras diferentes, obras como Valle Inclán, pero considerado, tratados como españoles, no para hacerles hablar como españoles, pero respetando ciertas cosas elementales, por ejemplo, que la «elle» sea “calle” y no “cashe”, por ejemplo cosas así, globales, no entonaciones, no tratar de imitar a los españoles porque para un argentino un español es alguien que habla español, que habla “casteshano” con acento, no es un “español”, es un “casteshano” con acento, porque el acento no es al revés. Esa es una aberración, pero, curiosa, la gente lo vive así, de esa manera. Dice: “se habla la misma lengua, pero no como nosotros” [...] Entonces, ahí intervienen muchos factores. Sí, yo he hecho Valle Inclán [...] también he hecho...

AFG: ¿Calderón?

JL: Calderón, por ejemplo, la... ¿cómo se llama la obra?

AFG: *La hija del aire*.

JL: ¡*La hija del aire*! Con *La hija del aire* también les pedía esas cosas mínimas porque no podía ser de otra manera. Lo que no impidió a un crítico decir en Madrid, que el espectáculo

le había interesado mucho, pero que la lengua estaba masacrada, por ejemplo. No le impidió, por una cuestión de cómo diría yo, de buena educación, no tendría que haberlo dicho porque para el que lee, para el argentino que lee eso, él no piensa que su lengua fue masacrada. “¿Qué lengua?”, preguntaría. Porque esa es su lengua. Entonces esa dependencia no la considera como importante pero para nada y además no me interesa para nada, es decir, es como si alguien en Québec, por ejemplo, dijera que le masacran el francés [...] La verdad es que cuando uno escucha aquí hablar en francés parece una cosa bastante curiosa, y entonces hay gente que dice: “los québécois sont des paysans, ils parlent comme des paysans”. [...] Lo que no le quita, es decir que la personalidad, la identidad “québécoise”, esa subsiste. Aunque la gente en Francia lo tome un poco en broma, los haga sonreír. [...] Por supuesto es la misma lengua, pero no es la misma tampoco, con modismos, con una cantidad de cosas que se han modificado y transformado con el curso del tiempo, y la mezcla con otras culturas...

Bueno, eso es lo que yo quería decir, que de todos modos hay una influencia, una modificación en el trabajo porque no es lo mismo. Si yo estuviera en España, no me podría preocupar del mismo problema, no les voy a pedir que hablen yo no sé qué, que hagan no sé qué cosa particular. En ese aspecto soy yo, él que tiene complejo cuando estoy en España, de no cometer, de no caer mucho en los modismos porteños porque como he trabajado suficientemente en España, me va si yo trabajo un tiempo, estoy ahí, bueno, ya yo comienzo a comprender, no cometo las mismas faltas. [...] No para hacerme pasar por español, pero tampoco para distinguirme como un extranjero que no me gusta...

AFG: Sí, claro, pero le ha tocado en España trabajar con latinoamericanos, por ejemplo.

JL: No.

AFG: Porque digamos, claramente se ve el caso, de una obra española que se monta en Argentina.

JL: Claro.

AFG: Además que curiosamente, en Quebec es un debate completo, porque en las escuelas de teatro, no hay muchos inmigrantes que estudien en teatro para actuar y de repente eso de los acentos, hay muy pocos acentos en el escenario, que para mí es una lástima porque Montreal es una ciudad muy multicultural donde los hay. [...]

JL: Si la gente se comprende.

AFG: Por eso exactamente.

JL: Si el mensaje pasa igual. Ahora, [...] aquí, por ejemplo, donde hay una mezcla muy interesante, muy atractiva de acentos, porque son las ex colonias francesas, pero son países que han estudiado, es decir, la primera lengua en los países del Magreb y en los países africanos también, africanos negros, la ex África occidental francesa que comporta una cantidad de países, por ejemplo, la *Côte d'Ivoire*, tienen acentos diferentes, todas esas personas, hablan todos francés. Pero algunos [...] que son jóvenes y que hacen estudios, por ejemplo en Francia o hacen inclusive estudios universitarios, esa diferencia a nivel de la lengua se termina ahí porque esos acentos desaparecen. Nadie quiere conservarlos tampoco. [...] La gente que quiere trabajar en Francia, como funcionarios o en un trabajo en donde se tiene un contacto con el público, que trabajan en bancos, trabajan en actividad de seguros, lo mejor es que conozca bien la lengua porque la gente es muy intolerante en este país, es un país de gente intolerante. Entonces si encuentra una persona que ya que es negra, por ejemplo, y que al mismo tiempo habla con un acento que viene de un país africano o del Caribe, les gusta mucho menos.

AFG: Sí.

JL: [...] Pienso en las seis colonias, no pienso ni siquiera, en las personas que vienen de países como los nuestros de América del Sur, donde la situación yo creo es diferente, el comportamiento es diferente, pero esas personas que han tenido, han tejido y tenido una historia tejida con Francia porque han intervenido en las dos guerras mundiales, porque han sido soldados de esas dos guerras, han sido despreciados por los enemigos, pero despreciados



por los franceses también. No han sido defendidos, la época nazi ha sido [palabra incomprensible], esos regimientos coloniales que se llamaban negros, donde no se respetaban ni siquiera, las normas de la convención de Ginebra. Un regimiento de trescientas personas que caía en manos de un gran comando nazi por ejemplo, que caían prisioneros, no se respetaban las convenciones, fusilaban a las personas porque no las consideraban como francesas aunque tuvieran el uniforme francés, si no que porque eran negros los fusilaban, eran minorías que no podían soportar, eran *sous* hombres, para los nazis. [...] Lo que significa que la vida de todas esas personas, la generación de esa gente ha sido terrib... [el entrevistado no terminó la palabra], no ha sido recompensada, es una herida que no ha sido curada totalmente. [...] Esa gente ha venido en el momento en que Francia tenía necesidad porque lo ha solicitado también, es decir como eran países colonizados entonces ahí no podían hacer otra cosa que tomar la gente y constituían ejércitos por ejemplo que llamaban coloniales, no los mezclaban con los blancos lo que fue un error absoluto, si no que eran particulares, pero bueno estaban a la orden del comando general, pero eran particulares, por qué, porque eran negros, porque tampoco eran tolerantes los franceses con los negros. Lo que quiero decir es que el problema racial se planteaba incluso para esas personas que generosamente o tal vez obligadas formaban parte de esos regimientos llamados coloniales. No tenían el mismo tratamiento, incluso no tenían el mismo sueldo que los otros soldados, no tenían los mismos derechos tampoco, de acceso a ciertas cosas, incluso de alimentación, son cosas que han aparecido mucho más tarde, de las que se han hablado y hay muchos libros e información sobre esa situación lo que no habla nada en bien del sistema democrático, digámoslo de Francia. Hay, de todos modos, ahí un problema de exilio también. De intolerancia racial también, yo creo en ese caso.

AFG: Sí.

JL: En el caso de la gente, de los suramericanos, normalmente, yo creo que no hay problema de intolerancia racial, no existe a mí me parece. Yo nunca tuve problemas de ese orden, pero no sé si otros, de otros países por ejemplo, podrían haber tenido ese tipo de problemas, pero pienso que no, aunque ahora la situación ha cambiado mucho y es muy difícil para cualquier extranjero, que venga de donde venga, querer instalarse así, normalmente digamos en

Francia, en la época que yo vine, cualquier persona que llegaba, podía instalarse, podía tener papeles que le permitieran trabajar, podía tener papeles de carta de estadía, de *séjour*, que podían durar primero seis meses y luego iban hasta cinco años y luego diez años y así. Uno que tenía diez años, ya estaba pensando qué hago, tomo la nacionalidad o no porque diez años es mucho tiempo.

AFG: Sí, claro.

JL: [...] En la vida de una persona [risas]. Entonces, yo pienso que esta idea del exilio juega diferentemente, según el origen, tal vez seguramente.

AFG: Sí, hay culturas que están mejor aceptadas por decirlo así que otras.

JL: Seguro, sí. [...] Aquí en Francia hay muchos belgas, muchísimos belgas en el teatro, actores, es lo mismo, quiero decir, es lo mismo en el sentido de que esos belgas que están aquí, no tienen acento belga, aunque puedan, no tienen, no tienen el acento de la gente que tiene, que habla, que vive en Bruselas, por ejemplo. Entonces, es lo mismo, hay muchísimos, hay muchísimos suizos, suizos franceses y belgas que trabajan en el teatro que uno sabe que son belgas porque un día u otro le dijeron: «yo soy belga», pero si no, nadie hace la diferencia, yo creo. [...]

AFG: Y las otras obras que ha montado en Argentina, ¿las ha montado en español?

JL: Todas, sí.

AFG: Y están esos dos casos particulares españoles.

JL: Sí.

AFG: Como tal, de autores españoles.

JL: Sí.

AFG: Pero todas las otras siempre han sido con [...].

JL: Con actores argentinos.

[...]

JL: «Sí, salvo que en la obra de Calderón había una actriz, que era una actriz española que había trabajado conmigo en Madrid y que es una actriz extraordinaria, se llama Blanca Partido y yo la impuse. Monto la obra, pero, llevo a esta actriz. Y así la hice contratar y esa chica se transformó en “star”, en Argentina, todo el mundo quería contratarla, de todos modos es una “star” en España. Entonces, estaba bien también como referencia, para imitar la entonación, porque efectivamente la lengua no se puede masacrar a ese punto. Es una lengua desgraciadamente del siglo XVII y no se le puede tratar con pesadez, con *lourdeur* como dicen. Fue un trabajo muy difícil. De todos modos, las obras que yo he montado en Argentina, por ejemplo, Pirandello, *Seis personajes*, esa obra me habían presentado una traducción que me dijeron que iba a ser muy interesante y que fuera neutra y era una cosa totalmente porteña. Así que yo dije, pero no lo puedo aceptar y como no podía encontrar a nadie para hacerlo, tuve que hacerla con Dominique. [...] Fue un trabajo muy difícil porque aunque yo hable un poco italiano, conozca la lengua, y conozca muy bien a Pirandello, es un autor muy difícil de traducir. Así que, lo que yo quería evitar era justamente el manoseo de la lengua. Que no se trate de “vos”, de “che”, de ese tipo de cosas, porque en ese caso para mí ya no es más Pirandello.

AFG: Sí [risas].

JL: Es otra cosa. Se me ocurre que eso pasa, la forma pasa por encima del fondo diría Pirandello. Y, sí, además, lo destruye al fondo, lo perturba, *l'écrase*, yo diría. [...] La otra obra que yo hice fue la pieza de este autor austriaco que fue después alemán, que es, *Mein kampf*.

AFG: Sí, ¿Taborí?

JL: Taborí. Y ahí, tuve la suerte que el traductor era Armando Llamas, es él al que yo le había pedido, [...] *Las Comedias Bárbaras*, una traducción fantástica que hizo al francés porque tiene un gran nivel, aquí él me hizo la traducción española y la hizo con ese espíritu “neutro” [...].

AFG: Sí.

JL: Él estaba en Buenos Aires, [...] e hizo una muy buena traducción, una traducción neutra, no hizo una traducción porteña, que estaba muy correcta, perfecta. Era lo que yo quería que fueran las traducciones de estos autores. Porque si no, tomaba una modalidad que no podía ser. Es muy “tango”, el espíritu de la ciudad de Buenos Aires y eso aparece en todas partes y nadie se libra de eso, ni los políticos, ni los hombres de cultura, ni los literarios, nadie se libra. [...] Borges, defensor de la lengua argentina. Lengua que va perfectamente bien con las obras argentinas, que va muy bien con la expresión argentina, que va muy bien con la tradición de la cultura argentina, lo que quiero decir es que toma una gran cohesión, entonces es una cosa que se impone como tal, y además cuando esas compañías de teatro por ejemplo viajan, van a España por ejemplo, no hay ningún problema porque lo ven con esa distancia, no lo comprenden totalmente, de repente algunas palabras de aquí y allá, pero, ahora la mezcla eso es más difícil, pero, si no, es una cosa que hay que aceptar.

AFG: Y, diría usted, que, justamente el hecho de regresar y montar obras en español, lo transporta a otro universo, dicta algo en la dirección de la obra, digamos no sé, si alguna de éstas la ha montado antes aquí o en otro lugar.

JL: Sí.

AFG: Y yo creo que usted me dijo, para ver cuál es, que *Divinas palabras*, *Ivona*, *El caso Makropoulos* eran estrenos, pero no sé, si en las otras, algunas [...].

JL: No. *El caso Makropoulos* es una ópera de Janacek, pero *El caso Makropoulos* está cantado en húngaro. Ahí no había problema. (Risas de los dos). Ahí no había problemas. Cuando es teatro dramático sí se puede comprender, pero para mí no es tampoco un problema mayor, simplemente yo quiero evitar por razones estéticas que el público no comprenda que la acción no es en la ciudad de Buenos Aires. Cuando se está hablando de *Mein kampf*, estamos en otro lugar, ¿no es cierto?, que de repente no aparezca como un espíritu de café de Buenos Aires que no tiene nada que ver. Entonces es lo que yo cuido, lo único que cuido, no es que sea un guardián de la lengua española, si no que no quiero confundir a la gente, yo quiero más bien orientarla, más bien ayudarla.

AFG: Sí.

JL: Sí.

AFG: Entonces, por razones estéticas más que [...], porque en un momento hay gente que le reprocha, por ejemplo, yo he visto sobre todo a directores que escriben también sus obras y que son exilados, entonces que se mezcla toda la memoria, la pérdida que el exilio ha representado y donde la gente dice, no pero finalmente son solo temas que van a lo psicológico, a lo íntimo, a lo privado y yo generalmente digo, pero curiosamente directores como usted y otros directores.

JL: Sí.

AFG: Buscan más bien, ese regreso, puede llevar a lo universal justamente, bueno un poco lo que usted me dice y son razones estéticas, no es de reproducir un español argentino.

JL: No, claro. No, yo no tengo ningún problema. en ese sentido, simplemente hay algunas cosas que me molestan como las que yo puse como ejemplo. tampoco he ido tantas veces, pero justo una obra de Calderón, por ejemplo, una obra de Tabori, que no tiene lugar para nada en Argentina, porque hay obras que pueden tener un carácter universal digamos, como son las que hablamos, pero que no tienen una localización. En cambio esas que están con una

localización tan directamente europea, hay que darle un poco una orientación, no por la parte decorativa ni por la lengua, pero también, algo que el público comprenda que si no tiene la cultura o los conocimientos necesarios o el tiempo de leer un programa. Lo que quiero decir que se instale en una cosa que lo orienta. [...] Está raro ahí que alguien no conozca la historia de Hitler, pero quiero decir que en cierta manera sabe que no pasó en Argentina, Que esté orientado, de suerte que eso no lo desoriente más, que toda la lengua no lo lleve a una cosa puramente localista. Eso es lo que no me interesa. [...] Se puede hacer para otro tipo de espectáculos. [...] Yo cuidaba esos detalles que me parecen importantes para tener también, una cierta concentración, un cierto esfuerzo digamos de la parte de los actores.

AFG: Y le quería preguntar *Peleas y Melisande*, esa fue una ópera...

JL: Esa es la ópera de Claude Debussy, sí, es una ópera que se canta como todo en el teatro lírico se canta siempre en la lengua original, así que se cantaba en francés evidentemente.

AFG: Perfecto. Y piensa Usted que, justamente con esas preguntas del regreso, hay algo que se puede ver en una de estas obras, en la puesta en escena, porque, hay obras que el tema, como tal directamente es el regreso, por ejemplo. Yo sé que haciendo esta investigación, yo no busco decir: "los directores que regresan van a hacer la obra del regreso" porque de hecho la vida no es así y bueno Usted me dijo muchas veces que eran invitaciones.

JL: Sí.

AFG: Eso también me pregunté si Usted tenía derecho a negociar o si realmente le decían pues venga y monte ésta y donde muchas veces pues toma el tema y las ideas que...

JL: No, las veces que yo he estado ahí, he ido para montar obras que yo quise montar.

[...]

JL: Es decir, había alguna idea, algunas ideas, alguna buena idea, bueno yo propuse la pieza de Tabori por ejemplo, porque yo la había montado y me parece formidable en Buenos Aires. [...] La obra de Calderón en principio, yo tenía que hacerla para el encuentro internacional, el homenaje internacional que se iba a hacer en España para Calderón, eran los cuatrocientos años. Y no se hizo por razones así mezquinas. [...] Entonces el director de Buenos Aires me dijo: “pero lo podrías hacer en Buenos Aires”. [...] Lo hago, pero a condición de llevar mi actriz, porque ella, es una española que yo encontré acá, que conozco y que he puesto ya en escena y que es una persona, considero, la mejor para hacer ese papel y es lo que pasó. Y luego, qué otras obras, los *Seis personajes*, yo ya lo había montado en francés, así que cuando me dijeron, yo dije sería interesante porque es una obra de Pirandello y es una obra también en cierto sentido muy atractiva para Buenos Aires. Pirandello estuvo en Buenos Aires en 1924 una vez, en 1928 por la segunda vez, estrenó dos obras en Buenos Aires, estrenó dos obras, [...] y una de ellas la estrenó en dialecto siciliano. Eso muestra la cantidad impresionante de italianos del sur que había en Buenos Aires en esa época, y el interés por el teatro porque Pirandello pasó a ser como un autor nacional. Así que estuvo ahí varios meses incluso en Argentina, estrenó una obra que se llama *El hombre de la flor en la boca* que se hizo por todo el mundo y estrenó una obra que no se hizo después en casi ninguna parte es *Cuando sieco alguno*, *Cuando se es alguien*, es curioso pero él estuvo muy impresionado con la ciudad por el interés por el teatro, por la cantidad impresionante de teatros y el clima europeo que había ahí. Porque había teatro en italiano, siempre hubo teatro en italiano, en Buenos Aires, había teatro en alemán porque la colectividad alemana es muy importante, había teatro en español porque las compañías españolas que venían, se quedaban también. Había siempre un gran encanto. También estaba el teatro local, el teatro folclórico. [...] Autores importantes recibieron una influencia enorme de Pirandello. En el mundo entero, los autores del siglo XX todos, yo creo tuvieron influencia de Pirandello, en una medida o en otra. Pero en Argentina fue muy evidente. Había esa coincidencia del gusto por el grotesco, de ese encuentro entre lo trágico y lo contrario que está en toda la dramaturgia argentina entre las dos guerras, en el grotesco, en las obras que se hacían en ese momento, que se ponían en escena, muchísimo los extranjeros con acentos extranjeros franceses por ejemplo, o italiano, italiano del norte, italiano del sur, españoles, sobre todo gallegos, que era la gran inmigración gallega. Es por esa razón que en Argentina, en Buenos Aires, se le dice gallego a un español

y cuando viene un vasco o un catalán que hay muchísimos no les gusta para nada que les digan gallegos, pero les dicen gallegos automáticamente, teniendo en cuenta que todos los que venían al principio eran gallegos. Así que normalmente no tiene nada de insultante decirle a alguien gallego. [Lo dice riéndose] La gente se asombra, [risas], los españoles se asombran mucho, [risas].

AFG: Me imagino.

JL: [Riéndose] Dicen: “¿cómo que uno llega allí y lo tratan de gallego?”. Ese es un problema, [risas] es un problema particular a la ciudad, [risas] es una ciudad que tiene esas particularidades. Entonces, [...] la literatura dentro de las dos guerras recibió una gran influencia del grotesco pirandelliano. Bueno, para decir que todo eso ha hecho esa lengua que se habla hoy, es decir todas esas cosas que han sido tomadas de lenguas como el italiano por ejemplo, incorporadas al español de Argentina, del italiano hay muchísimas cosas que forman parte de la lengua, cómo se llama...

AFG: La lengua de todos los días.

JL: Esa que se habla todos los días, esa que se habla en la calle. Aquí se han escrito muchas palabras, italianas sobre todo, pero también francesas. Y de otro lado y de otro origen, españolas también, evidentemente. De repente, se adaptaban, se modificaban y se adaptaban a través de la manera de interpretarlas. [...]

AFG: Y ¿*El rey Lear*?

JL: *El rey Lear*, fue lo mismo porque la persona que hizo la adaptación ya sabía lo que tenía que hacer. [...] De repente también fue lo mismo, yo hice respetar esa especie de neutralidad, no quería que el rey Lear fuera un rey de un café de Buenos Aires. Porque todo se lleva a un contexto muy folclórico, y la gente además le gusta eso porque le parece que lo comprende mejor, lo que me parece un error, pero como yo no vivo ahí, no quiero tener ese juicio. Como un observador, como extranjero, no comprendo lo que quieren decir, pero me parece una



vulgaridad en cierta medida, impuesta sobre todo por la vulgaridad de la televisión. Llega a destruir todo, incluso la lengua, reduciéndola totalmente a un número muy limitado de vocablos que es el que se habla en la televisión dentro de un gran clima de improvisación.

AFG: Y cuando Usted dice justamente como extranjero, de no dar un juicio, o de, ahí, ese estatus de invitado...

JL: Sí.

AFG: De regresar con otra mirada completamente.

JL: Sí.

AFG: Diría Usted que en alguna de las obras se ve claramente, le ha dictado algo o no, o realmente siempre, evidentemente implícitamente o instintivamente, uno lo lleva adentro.

JL: Sí, claro.

AFG: Pero no sé si ha sido consciente Usted o ha tomado Usted algunas decisiones estéticas o teatrales precisas realmente donde Usted diga: "mirá el regreso" [...].

JL: No, yo no, ese tipo de cosas en mí no tuvieron ninguna influencia, la influencia que tiene es el trabajo con los actores, es el contexto global, es la manera de trabajar, son cosas que están lejanas del trabajo europeo y más lejanas todavía del trabajo americano, quiero decir las cosas se hacen de otra manera. Cercana [...] a los defectos del trabajo en España y de Italia. España es un país donde también las cosas nunca están muy claras, nunca se firman los contratos con los actores y cuando hay un problema resulta que el actor no estaba, no había firmado y está trabajando. [...] En un momento, se va a modificar la calefacción, entonces vas a comenzar un poquito más tarde o sea que no se modifica esa calefacción, se comienza más tarde en medio de un frío terrible fue lo que pasó con *El Rey Lear*, pero nadie podía responder por eso porque es así, además, quiero decir que hay que aceptar el país como

funciona, si el país funciona mal, hay que aceptarlo. [...] Mucha gente piensa que es como una maldición que eso tiene que ser así porque es así ahí. Ahora, pero hay una cosa también española que yo detecté trabajando en España que también se prometen o se dicen cosas que no se cumplen, que se olvidan, pienso que no es europeo digamos, aunque España sea Europa también, pero quiero decir que son comportamientos también que son comunes al comportamiento de Argentina, que estoy seguro será también así en otros países latinoamericanos.

AFG: Le iba a confirmar que sí.

JL: Que sí, ¿no?

[...]

JL: Sí, es una forma de mentir también, se miente muchísimo, la gente miente muchísimo, entonces si uno está acostumbrado a ese tipo de mentiras, evidentemente no le da importancia y continúa, que es lo que conviene hacer [risas]. [...] Artísticamente hablando, yo no encuentro que por el hecho que vaya a trabajar a Buenos Aires cambie algo. Cambie algo, en mi idea que ahí se trabaja de otra manera o que no cambio absolutamente nada. Yo tengo la misma exigencia que trabajando en cualquier parte. También he trabajado en Brasil y encontré que era el mismo desorden digamos que en Argentina. Cuando lo he hecho, yo tenía la misma exigencia como si estuviera aquí porque lo que me divierte es hacer las cosas artísticamente bien, y exigente, si no, no vale la pena hacer esta profesión. Así que no era, no había otra manera de comportarse. No, yo creo que son lugares que son muy agradables porque uno encuentra su propia cultura, el cambio, etc., no en el teatro, sobre todo en la vida, en el contacto con los otros, con lo que pasa alrededor, la evolución de la ciudad, en todo ese tipo de relaciones que se han perdido de vista desde hace mucho tiempo. Eso es lo que más me hace falta, lo que más me gusta. Sí. Si me dicen venga a montar una obra a Costa Rica, yo diría, sí. Me gustaría más ir a Costa Rica que ir a Alemania. Yo trabajé mucho en Alemania, está muy cerca, hay mucho dinero, se paga bien, pero llega un momento en que ya no tiene, me pareció que había [risas] cubierto todas mis curiosidades. Sí, bueno es así, no quiero decir

que no me interese, me interesó porque me ha intrigado mucho como país, pero me pareció que le faltaba muchas cosas que a mí me gustan encontrar en otros pueblos.

AFG: Entonces es curioso porque el regreso sería, más bien a nivel de un gusto, de una inspiración pero secundaria y muy indirecta me imagino que realmente que sea artística.

JL: Sí.

[...]

AFG: Yo sé que es muy difícil medirlo lo que yo le pregunto.

JL: Claro [...] lo que me gusta, antes que nada es cuando yo voy a Buenos Aires [...] es reencontrar la ciudad, reencontrarla físicamente, así es que eso es lo que más placer me da, que vaya a trabajar o no, es lo mismo, si yo he pasado también por ahí no solamente porque iba para trabajar, [risas] he ido ahí porque tenía libertad de tiempo y que iba a pasar algunos días etc., ver a mi familia o amigos. Pasar por ahí para ir a otras partes de Argentina que es lo que quisiera hacer [...] en este momento.

AFG: Y justamente, entonces qué significaría para Usted el regreso a las raíces.

JL: Yo puedo decir que es el regreso a una cultura y para tomar el pulso y la medida de la evolución de esa cultura para saber cómo las cosas evolucionan y cambian eso es fácil detectarlo cuando se ha nacido en un país y se ha tenido siempre contacto con la gente y con la calle, no solamente con los actores. Entonces, ese tipo de cosas a mí interesan muchísimo. Me interesa muchísimo la evolución social, me interesa muchísimo la evolución política también, así que todo lo que me preocupa más y lo que me gusta es ese aspecto, no solamente de la ciudad, si no del país. [...]

AFG: Y piensa Usted que el hecho de ser un exilado voluntario...

JL: Sí...

AFG: Justamente, hace que el regreso sea menos un peso, que se distinga tanto lo teatral de la vida cotidiana.

JL: Sí, claro. No sé si se distingue, es lo mismo en realidad, pero a mí no me influencia quiero decir, yo no hago demagogia, no voy ahí, y saber por ejemplo que hay gente que se llaman cartoneros que viven recogiendo cartones a partir de las siete de la tarde y hasta las nueve de la mañana, que viven de eso, que son miles de personas, que no existían cuando yo vivía ahí y que ahora es como una, como un trabajo normal, así que viven de eso, con la mujer, con los hijos, con los chicos. ¡Es un horror!, pero se ve eso, está aceptado, en la ciudad, tienen unos medios particulares, unos carros para llevar eso, hay unos trenes especiales que llevan esos cartones a un lugar donde todos los compran, entonces, ahora creo que han reducido a menos de la mitad la gente que hace ese tipo de trabajo, un momento muy duro fue en 2000, el año 2000 cuando hubo la quiebra esa, total, no, pero, sí, vea yo lo vi hacer unos días voy a adaptarla, para mostrar que, sabiendo que hay cartoneros, voy a vestirlos de cartoneros para mostrar que yo estoy inscrito, eso no se me ocurre, ese tipo de influencias [risas] no me pasa por la cabeza, para nada, pero seguramente se puede superar, ha sido tema de inspiración de muchos autores y me parece lógico de esos que escriben sobre la actualidad por ejemplo. Que se dieron cuenta que la ciudad de un día para otro se transformó y la gente no sabía, pero cómo podía hacer y de repente aparezcan tantas personas saliendo a la calle a recoger papeles, a recoger cartones.

[...]

AFG: Para terminar, tal vez, *Macbett*, ¿la que hizo en gira?

JL: Sí. No, *Macbett* no se hizo en ninguna gira, la que hizo la gira fue la de Calderón, *La hija del aire*, esa fue, estuvo en el teatro San Martín de Buenos Aires y luego, en el teatro español de Madrid. [...] *El rey Lear* pensaba hacerlo acá, en París, pero no sé si llegaré a hacerlo

porque se necesitan medios muy grandes y la situación teatral, eso es otra historia, es muy complicada para hacer ese tipo de espectáculos.

AFG: ¿Por qué?

JL: Porque no hay suficiente dinero, y porque no hay gente interesada tampoco.

AFG: ¿En montar clásicos?

JL: Sí, ese es un clásico. Son producciones muy caras y [...] se pueden hacer solamente en los teatros subvencionados. Se han hecho varias versiones, pero yo quería hacer una experiencia de mezclar el dinero de la compañía que yo tengo y el del estado, digamos con las subvenciones del estado y la intervención de un gran teatro privado. [...] Me parece que eso no va a funcionar.

AFG: Y ¿por qué dice Usted que no hay interés?

JL: No hay interés porque la parte privada aquí en París está muy comercializada, yo estoy haciendo esa obra que estoy haciendo ahí, pero al principio creí que era una obra para todo el mundo, yo pensé esto, quién no se interesa en un problema como el de la Shoah, por ejemplo, la exterminación de judíos y contado con el talento de este hombre.

AFG: Sí.

[...]

FIN DE LA GRABACIÓN

## APPENDICE B

### ENTRETIEN AVEC ANDREI SERBAN

Entretien téléphonique en français avec Andrei Serban – 19 décembre 2007 – Paris-New York

AFG: La première question que je me suis posée est la suivante : pourquoi avez-vous choisi de remonter *Une trilogie antique* en Roumanie? Comme je vous l'avais expliqué, je travaille sur l'« identité », l'« altérité », l'« entre-deux », l'état d'« entre-deux » d'un exilé au retour -- je travaille toujours sur le retour. Dans *Médée*, *Électre* et *les Troyennes*, par exemple, on retrouve les thèmes de l'exil et du retour et je m'étais donc demandé si, justement, il y aurait un lien entre ce choix et votre retour en Roumanie, en 1990. J'ai aussi remarqué que, dans *Qui a besoin de théâtre?* et *La cerisaie*, ces thèmes sont présents. Quoique dans *La cerisaie*, c'est carrément le thème du retour qui est en jeu. Je me suis donc dit : "Est-ce que, pour quelqu'un qui rentre, cette question de répertoire est importante? Est-ce qu'elle l'est pour vous? Est-ce que c'était simplement un hasard? Ou non.

AS: Non, ce n'est pas un hasard. D'abord, cette trilogie grecque est, pour moi, l'une des meilleures choses que j'aie jamais faites dans ma carrière. Je l'ai d'abord montée quand j'étais jeune, à moins de trente ans, à La Mama et, ensuite, je suis retourné en Roumanie après vingt ans d'exil. [...] J'ai été nommé directeur au Théâtre national et, comme c'était juste quelques mois après la chute de Ceausescu, je me suis demandé ce qu'il fallait faire pour donner une bonne idée de mon travail au public roumain, qui ne l'avait pas vu depuis vingt ans. J'étais déjà assez connu en Roumanie quand j'étais jeune. Quand je suis parti, les gens connaissaient mon nom, mon travail. À mon retour, ils avaient des informations concernant ma carrière internationale aux États-Unis et en Europe, mais personne n'avait vu mes spectacles. J'ai pensé que ce serait bien de revenir avec l'une de mes mises en scène les plus importantes. Ce serait comme un cadeau pour les spectateurs roumains. En même temps, j'ai pensé que, comme vous le dites, il s'agit de tragédies grecques, et que les tragédies grecques contiennent des thèmes qui font écho à tous les niveaux de la communication et de

l'expression humaine. Bien évidemment, le thème de l'exil et du retour sont très, très forts là-bas. Seulement, en ce qui concerne la présentation, le fait que le rapport avec le public soit tout à fait différent de celui dont on avait l'habitude en Roumanie pendant le communisme entraînait qu'on ne pouvait plus faire de théâtre expérimental. On ne pouvait plus avoir de mouvements de foule. Le public était dans la salle, les acteurs sur la scène, c'était la tradition de théâtre à l'italienne, et c'était tout. Alors, j'ai changé tout ça. J'ai mis tout de suite le public sur la grande scène, les acteurs dans la salle, j'ai inversé le rapport. J'ai aussi utilisé tout le bâtiment du théâtre. Ce qui veut dire que *Médée* commençait au sous-sol du Théâtre national. Pour la procession des *Troyennes*, on passait par tous les ateliers de l'équipe technique, puis on arrivait dans la grande salle, et, donc, sur la scène. Pour la fin, pour *Électre*, le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre par Oreste se passait dans la loge présidentielle, là où seuls Ceausescu et sa femme avaient le droit de pénétrer. Personne n'avait jamais été là sauf le couple présidentiel. Le public était sur la scène, il regardait la salle, et le meurtre avait lieu dans la loge présidentielle : c'était tout à fait étonnant. Pour *Les Troyennes*, tout le spectacle était debout. Les spectateurs étaient entourés par les soldats grecs. Cela donnait une impression de captivité. On était tous enfermés dans un espace d'où on ne pouvait pas sortir, sans lumière autre que celle des bougies. C'était assez inquiétant. Les soldats grecs bouscullaient et violaient les femmes troyennes parmi le public même. Rappelez-vous que, juste à cette période, six mois après la chute du communisme, c'était déjà l'invasion des mineurs. Non pas les enfants mineurs, mais les mineurs qui travaillent dans les mines, vous voyez de qui je parle? « The minors ». Ces mineurs sont venus des mines avec toutes sortes d'instruments très primitifs, des instruments de torture, et ils ont attaqué les jeunes intellectuels, les étudiants. C'était une chose affreuse, parce que tous ces gens-là tenaient encore du vieux régime. Même si la chute avait déjà eu lieu, on était encore dans le mouvement de transition entre communisme et démocratie, mais la démocratie n'était pas encore établie. Ces gens-là sont venus de nuit et ils ont commis cet énorme acte de violence publique, deux ou trois semaines seulement avant le spectacle des *Troyennes*, sur la place devant le Théâtre national. Ainsi, comme ça, par hasard, le spectacle des *Troyennes* était une sorte de miroir, de réflexion en miroir à ce qui s'était passé dans la rue, deux ou trois semaines auparavant. C'était incroyable. Les gens m'ont demandé s'il s'agissait d'une sorte de commentaire politique de ce qui était arrivé dehors. J'ai répondu : « mais écoutez, pas du

tout, ce spectacle est une reprise de quelque chose que j'ai fait plusieurs années auparavant». Cela montre encore une fois l'universalité de la tragédie grecque. Elle est tellement contemporaine et tellement actuelle que tout ça pouvait se passer juste à ce moment-là. Bon : tous ces éléments veulent dire que, pour moi, le retour, ça veut dire de revenir, de refaire un spectacle dans mon pays d'origine, et, avec une tragédie grecque, de parler de choses extrêmement brûlantes, très « hot ». Et le plus fort, bien sûr, du point de vue de l'universalité du sujet, c'est que, dans... *Électre*, Oreste revient incognito, en anonyme, on ne le connaît pas. C'était un peu ma situation, parce que j'étais revenu plusieurs fois pendant le communisme, pour voir ma famille et mes parents, quand ils étaient encore vivants. Bien sûr, j'étais *persona non grata*. Je n'avais rien fait politiquement, mais je n'avais pas le droit de travailler en Roumanie pendant ces vingt ans. Alors, je me sentais un peu comme Oreste qui revient dans son pays. Il ne connaît plus son pays. Et c'était un peu mon cas. Bien sûr, dans *Les Troyennes*, on a l'idée de l'exil, de la dureté de l'exil, à la fin de la pièce, quand les femmes repartent sur le bateau avec les Grecs. C'est le moment le plus fort de tout, un événement d'une force exceptionnelle. Tout ça se sentait, bien sûr. Il y avait beaucoup d'artistes qui, comme moi, avaient dû quitter le pays, et c'était extrêmement fort, et bien ressenti par le public. Beaucoup de gens revenaient en Roumanie avec le retour de la démocratie. Alors c'était d'une force étonnante, pour ce public qui avait senti ce que signifie l'exil. C'était beaucoup plus fort que de faire ça à New York, vous voyez (...).

AFG: Tout à fait. Maintenant, quand j'ai vu les pièces, j'ai constaté que certaines phrases, comme par exemple «il n'y a pire souffrance que la privation de patrie», étaient en plusieurs langues, dont le grec ancien, n'est-ce pas?

AS: C'était en grec ancien, et en latin, dans le latin de Sénèque et dans le grec ancien d'Euripide et de Sophocle, et aussi mêlé avec un collage de chants qui venaient des chants africains sur l'esclavage, et des lamentations qui venaient des pays des Balkans, des chants de lamentation bulgares, roumains, grecs. Vous voyez, c'était un mélange incroyable. Il y avait même des hymnes qui venaient du Mexique, de la civilisation aztèque. C'était un mélange incroyable sur le thème du retour, sur le thème de l'exil. Tout était dans la musique, comme dans les opéras. C'était toujours chanté, ces pièces. C'était une musique d'une force



formidable, composée par Elizabeth Suados, qui a travaillé aussi avec Peter Brook. Même si on ne comprenait pas un mot, bien sûr, on comprenait la situation par l'action, et par la vibration sonore, par le son, qui collaborait tout à fait à l'expérience émotive de chaque spectateur. On n'avait aucune envie de comprendre le langage.

AFG: [Rires]. Oui, mais, c'est incroyable et c'est génial parce que, vous voyez, c'est en fait ce que j'essaie de voir et je me dis...

AS: Mais, c'est exactement ça...

AFG: Oui...

AS: Ça touche à l'exemple de votre thème.

AFG: Oui. Je suis partie de l'idée suivante : si l'exil a été d'une grande influence dans l'œuvre de certains artistes exilés, qu'en est-il du retour?

AS: Mais, oui, c'est ça.

AFG: Je voulais étudier comment on le voit sur scène, parce que je ne travaille pas les textes.

AS: Oui [...]. On a joué la trilogie entière aux Bouffes du Nord, au théâtre de Brook et aussi à Chaillot, à deux reprises. On a fait ça à Paris et pour la Roumanie, l'impact était extrêmement fort à cause du fait que le public sentait, avait l'expérience de ce que signifie un régime dictatorial comme celui-là, ce que signifie sortir d'un tel régime. C'était le moment même qui avait une force exceptionnelle, et pas seulement le style [...]. Cela concernait le niveau de conscience d'un peuple entier, vous voyez. Tout le pays est venu, et pas seulement les gens de Bucarest. Les gens venaient par train, ils passaient vraiment une nuit entière, douze heures, treize heures en train pour voir ce spectacle, puis repartaient le jour même. Il y avait une foule incroyable. Toute la Roumanie est venue voir ça.

AFG: Oui, étant moi-même immigrante, je comprends qu'il y ait des signes qu'on lit plus facilement lorsqu'on a vécu un manque, ou une perte.

AS: C'est ça ...

AFG: Donc, est-ce que vous diriez que, dans la mise en scène, comme je le comprends, vous utilisez beaucoup le lieu et tout le mouvement?

AS: C'est ça. [...] *Médée* c'était dans le noir total. Les gens entraient comme dans une cave, vraiment, dans un sous-sol. On ne voyait rien, seulement la lumière des bougies. Tout le spectacle se passait dans le noir. Quand Médée, après avoir commis le meurtre de ses enfants, part en Colchide, elle triomphe, avec une grande couronne de kathakali indien, elle a tellement d'or sur elle, l'or qui brille dans le noir des bougies, que les spectateurs restent dans un silence total. Il n'avait pas d'applaudissements. Tout le monde reste là, complètement touché, dans le noir, dans le niveau sous-conscient de l'expérience humaine, comme déshérité [le mot ne s'entend pas bien]. Une violence atroce passait par le seul niveau sonore, très sonore, pas très physique, mais très sonore. Ensuite, on montait, pour le deuxième spectacle, pour *Les Troyennes*. C'était un spectacle en mouvement, une cérémonie, une procession en mouvement dans tous les corridors. C'était une chose unique, parce qu'on ne connaissait pas les énormes couloirs du Théâtre national. On passait par l'atelier de peinture, par l'atelier des décors, et ça se finissait sur la scène. Sur la scène, mais entre les deux rideaux de fer. Deux rideaux de fer énormes, fermés. Le public enfermé entre ces deux rideaux de fer, c'était très symbolique. Et c'est là que se passait la scène de violence, le mouvement des soldats grecs parmi la foule. Et alors là, on pensait nécessairement à la violence qui avait éclaté dehors, sur la place dite de l'université, la fameuse place qui se trouve juste en face du Théâtre national à Bucarest. Enfin, troisièmement, pour *Électre*, le mouvement était le plus fait dans la lumière, dans une lumière pleine, très forte. Le meurtre avait lieu dans la loge présidentielle. Les gens étaient assis et regardaient tout ça dans pleine lumière. Ainsi, le mouvement allait du noir vers la transition, puis vers la lumière. C'était ça, le mouvement... vous voyez. Et on a joué ça dans des endroits ouverts. On a joué dans des ruines en Grèce, et aussi à Baalbek au Liban, au festival de Baalbek, où c'était encore possible d'aller jouer, et c'est assez extraordinaire

parce qu'on commençait *Médée* la nuit, à la pleine lune, et ça finissait avec *Électre* à l'aube. Quand le soleil sortait, c'était le meurtre. C'était calculé pour que le meurtre se passe à l'aube, au moment où le soleil sort comme un soleil de feu. C'est le feu de la lumière. C'est ça, on a fait ça. On a fait des choses insensées.

AFG: C'est très intéressant parce que ça va un peu dans le sens de mes questions. Est-ce que pour vous ça avait quand même une autre signification?

AS: Il y avait une signification. C'est un symbole réaliste. Cela veut signifier le retour du point de vue politique, social, émotif. Il y a un symbole métaphysique aussi, toutes sortes de symboles, vous voyez. Vous savez, il y a des bibliothèques qui ont tout ça à Paris. Comme on a tellement travaillé ensemble, il y a beaucoup de critiques sur ces spectacles en français.

AFG: Et puis, je me demandais, par exemple, pour *La cerisaie*, ou *Qui a besoin de théâtre?* *Our country's good* : est-ce que vous les avez présentés en roumain?

AS: Oui.

AFG: Est-ce que c'était aussi des reprises, les deux?

AS: C'étaient des reprises, parce que je l'avais fait en deux fois avant : à New York et à Tokyo, en japonais. J'ai créé une version américaine, une version japonaise et une version roumaine. La troisième, c'est la version roumaine. Et alors là aussi, bien sûr l'idée du retour, l'idée de la maison, tout ça, c'est évident que c'était ce qui était important. Pour les décors, comme ça doit s'ouvrir, il y avait la chambre de l'enfance devant et, après, c'était le mur transparent, et derrière ce mur il y avait une cinquantaine d'arbres blancs, qui étaient les arbres blancs de la cerisaie en fleur. C'était blanc sur blanc et ça, c'était étonnant, et c'était formidable : la blancheur, la beauté, le symbole du blanc. [...] À la fin de la pièce, tous les arbres sont coupés et il y a une fabrique, derrière, qui représente l'époque industrielle et le symbole du communisme. C'était très fort comme symbole. Ce n'était pas dit exactement, ni directement, mais tous les gens comprenaient que c'était ça : le fait que la nature est détruite,

que la force matérialiste allait contre la beauté, contre la poésie. Cela se termine dans la cruauté contre la nature, contre les humains. Le temps de l'enfance, la nostalgie de l'enfance, quand on revient, au retour, ça n'existe plus, c'est fini. Comme un trésor qui disparaît pour toujours.

AFG: Oui, je vois.

AS: [...] Le *Country's good*, là-bas, c'était présenté en première totale. Bien sûr, la pièce est une réflexion sur le théâtre même. C'est le théâtre dans le théâtre, cela pose la question du pourquoi on fait du théâtre [...] Le titre en roumain n'était pas *Our Country's Good*, mais Qui a besoin du théâtre? [...] On a besoin de théâtre parce que les problèmes de la vie et les problèmes du théâtre sont liés. Cela concernait tout le public, dans cette Roumanie qui sortait du communisme, avec ce qui s'était passé dans la rue, et à la télévision, qui avait acquis une force tout à fait nouvelle parce qu'avant il n'y avait même pas de chaîne de télévision. Il n'y avait qu'une seule chaîne de télévision. On regardait seulement des nouvelles de Ceausescu et c'était tout. Et maintenant il y avait tellement de chaînes, la télévision était tellement forte que les gens n'allaient plus au théâtre, les salles de théâtre se vidaient. Comment faire venir les gens au théâtre, quelle est l'importance du théâtre : c'était le thème même de ce spectacle.

[...]

AFG: Je me demandais, en ce qui concerne le deuxième retour, si les pièces *Purifiés*, *Oncle Vania*, *La mouette*, *Don Juan au Soho* et *Rock'n'Roll* sont moins directement reliées à ce thème. Est-ce que voyez-vous une différence dans le deuxième retour? Est-ce que c'est une question d'évolution personnelle, une proposition de monter d'autres pièces? Quand vous étiez directeur au premier retour, cela jouait sur vos choix. Dans ce que j'appelle le deuxième retour, comment se pose la question du répertoire ou du retour?

AS: Le thème du retour se retrouve toujours dans les pièces de Tchekhov parce que, là, c'est le même thème : le retour, la question de la famille. On a toujours l'illusion qu'il y a une chose qui s'appelle « chez soi ». Et en effet le « chez soi » n'existe pas, à l'extérieur. Toutes

les relations d'amitié de la famille sont détruites par le temps, par le changement du temps, par la cruauté du temps qui touche tout. On ne peut plus revenir, car ça n'existe plus, c'est une illusion, une illusion complète. On s'appuie sur quelque chose qui est complètement vide parce que le retour, c'est impossible, on ne retrouve jamais ce qu'on a quitté. Ces deux pièces, *Oncle Vania* et *La mouette* portent sur cette question, entre autres choses. Les autres pièces sont complètement liées à ma conviction que, au théâtre, il faut faire des choses complètement différentes, qui n'ont aucun rapport l'une avec l'autre, qu'il n'y a de lien entre rien. Pour moi, faire du théâtre, c'est faire des choses qui sont paradoxalement contradictoires. C'est là, en effet, que le théâtre doit exprimer la vie. Dans la vie, il n'y a pas de méthode, et un style, ça n'existe pas. Alors, tout ce que je fais au théâtre c'est échapper au style, échapper à une méthode, échapper à un lien : il n'y a pas de lien.

[...]

FIN DE LA CONVERSATION TÉLÉPHONIQUE

# APPENDICE C

## TABLEAU DES DOCUMENTS SUR LES SPECTACLES DES RETOURS DE JORGE LAVELLI

DOCUMENTS et SPECTACLES		
Jorge Lavelli		
Spectacles	Lieux	
	France	Argentine
<i>Divines Paroles</i> de Ramón Valle Inclán		1964 Cinéma Coliséo, Buenos Aires -pas de captation -pas de presse
<i>Yvonne, princesse de Bourgogne</i> de Witold Gombrowicz	1965 Salle Marcel Sembat, Châlon-sur-Saône -programme -pas de captation -pas de presse  1965 L'Odéon-Théâtre de France, Paris -programme -presse -photos -pas de captation	1972 Théâtre San Martín, Buenos Aires -presse -pas de captation
<i>L'affaire Makropoulos</i> de Leoš Janáček		1986 Théâtre Colón, Buenos Aires -pas de captation -pas de presse
<i>Macbett</i> d'Eugène Ionesco	1992 Théâtre national de la Colline, Paris -captation -programme -presse	1993 Théâtre Libertador San Martín, Córdoba -pas de captation -pas de presse
<i>Six personnages en quête d'auteur</i> de Luigi Pirandello	1997 Théâtre National Populaire, Villeurbanne -programme -presse -photos -pas de captation  1998 Théâtre de l'Eldorado, Paris -programme -presse -photos -pas de captation	1998 Théâtre San Martín, Buenos Aires -presse -pas de captation
<i>Pelléas et Mélisande</i> de Maurice Maeterlinck et musique de Claude Debussy	1977 L'Opéra de Paris, Paris -presse -pas de captation	1999 Théâtre Colón, Buenos Aires -pas de captation -pas de presse

<i>Mein kampf</i> <i>(farce)</i> de Georges Tabori	1993 Théâtre national de la Colline, Paris -captation -presse -programme	2000 Théâtre San Martín, Buenos Aires -captation (fragments) -presse
<i>La fille de l'air</i> de Pedro Calderón de la Barca		2004 Théâtre San Martín, Buenos Aires -captation (fragments) -presse
<i>Le roi Lear</i> de William Shakespeare		2006 Théâtre San Martín, Buenos Aires -captation (fragments) -presse

# APPENDICE D

## TABLEAU DES DOCUMENTS SUR LES SPECTACLES DES RETOURS D'ANDREI SERBAN

DOCUMENTS et SPECTACLES			
Andrei Serban			
Spectacles	Lieux		
	États-Unis	France	Roumanie
<i>Une trilogie antique</i> <i>(The Fragments of a Trilogy (Medea, Electra, &amp; The Trojan Women))</i> d'Euripide et Sophocle	21 janvier 1974 La Mama E.T.C., New York (Tournée Europe et Moyen-Orient 1975-79)  -captation (fragments) -pas de presse	1972 L'espace Cardin, Paris <i>Médée</i> à partir d'un montage d'Euripide et de Sénèque par la Mama de New York  -pas de captation -pas de presse	1990 Théâtre national de Bucarest  -captation (fragments du spectacle et les répétitions) -pas de presse
	29 décembre 1986 (Great Jones Repertory Company) La Mama E.T.C., 25ième anniversaire, New York  -pas de captation -pas de presse	21 nov. au 23 déc. 1973 La Sainte-Chapelle, Paris (Festival d'automne à Paris) <i>Électre</i> de Sophocle  -presse -pas de captation	
	1996 La Mama Annex, New York <i>Electra</i> Great Jones Repertory Company  -petit vidéo (site de la Mama)	1975 Théâtre des Bouffes du Nord, Paris (Festival d'automne à Paris) <i>Les Troyennes</i> d'Euripide  -presse -pas de captation	
		30 mars 1976 Théâtre national de Chaillot, Paris (Grande salle) <i>Fragments d'une Trilogie Les Troyennes</i> et	



		<i>Électre</i> (du 30 mars jusqu'au 17 avril) et <i>Médée</i> (le 10 et le 17 avril)  -programme -presse -pas de captation  1991 Grande Halle de la Villette, Paris (Reprise d' <i>Une trilogie antique</i> avec la troupe de Bucarest)  -presse -pas de captation	
<i>Qui a besoin de théâtre?</i> <i>(Our Country's Good)</i> de Timberlake Werthenbaker	1990 Université de Californie à San Diego (étudiants)		1990 Théâtre national de Bucarest  -captation (répétitions) -pas de presse
<i>La nuit des rois</i> <i>(Twelfth Night)</i> de William Shakespeare	8 décembre 1989 American Repertory Theatre, Loeb Drama Center, Cambridge, Massachusetts  -pas de captation -pas de presse		1990 Théâtre national de Bucarest  -pas de captation -pas de presse
<i>La cerisaie</i> <i>(The Cherry Orchard)</i> d'Anton Tchekhov	17 février 1977 New York Shakespeare Festival at The Vivian Beaumont Theatre at Lincoln Center, New York  -pas de captation -pas de presse		1992-1993 Théâtre national de Bucarest  -captation -pas de presse
<i>Purifiés</i> <i>(Cleansed)</i> de Sarah Kane			août 2006 Théâtre national de Cluj  -captation -presse
<i>Don Juan au Soho</i> <i>(Don Juan in Soho)</i> de Patrick Marber			mai-juin 2007 Théâtre national de Cluj  -captation -presse
<i>Rock'n'Roll</i> de Tom Stoppard			juin 2007 Théâtre national de Cluj  -captation -presse

<i>Oncle Vania</i> (Uncle Vanya) d'Anton Tchekhov	30 août 1983 La Mama Annex, New York  -presse -pas de captation		octobre 2007 Théâtre hongrois de Cluj  -captation -presse
<i>La mouette</i> ( <i>The Seagull</i> ) d'Anton Tchekhov	11 novembre 1980 New York Shakespeare Festival at the Public Theatre, New York  -presse -pas de captation		décembre 2007 Théâtre hongrois de Cluj  -captation -presse
<i>Le roi Lear</i> ( <i>King Lear</i> ) de William Shakespeare			automne 2008 Théâtre Bulandra, Bucarest  -pas de captation -pas de presse

## RÉFÉRENCES

Abescat, M., E. Berti, A. Dujovne Ortiz et J. Muñoz. 2006. « Paris argentin / Paris des Argentins ». In *D'encre et d'exil 5 : Buenos Aires-Paris, allers-retours. Actes des cinquièmes rencontres internationales des écritures de l'exil* (Paris), page inconnue. Paris : Éditions de la Bibliothèque Publique d'information / Centre Pompidou.

Allen, D. 1999. « Andrei Serban: Upstaging the Playwright? ». In *Performing Chekhov*, p. 128-145. Londres: Routledge.

Arcidiácono, C. 1972. « Lo exquisito y lo absurdo » [L'exquis et l'absurde]. *Revue Mercado*, 6 juillet, p. 65.

Ardiles, G. J. 1972. « Estreno argentino de una pieza de Gombrowicz. La excelente puesta de Yvonne no pudo hacer olvidar desniveles actorales » [Première argentine d'une pièce de Gombrowicz. L'excellente mise en scène d'Yvonne n'a pas pu faire oublier des inégalités dans le jeu]. *La opinión*, 25 juin, page inconnue.

Banu, G. 2002. « Bertolt Brecht. Les poèmes de l'exil. Faut-il Partir? Faut-il revenir? ». In *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, p. 125-134. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.

\_\_\_\_\_. 2002. « Andrei Serban. Une amitié de jeunesse ». In *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, p. 97-98. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps.

Bartow, A. 1988. « Andrei Serban ». In *The Director's Voice. Twenty-One Interviews*, p. 286-299. New York: Theatre Communications Group.

Brecht, B. 1978. *Journaux 1920-1922. Notes autobiographiques 1920-1954*. Trad. de l'allemand par Michel Cadot. Paris : L'Arche.

\_\_\_\_\_. 1967. « Retour ». In *Poèmes 6 1941-1947*. Trad. de l'allemand par Maurice Regnaut, p. 11. Paris: L'Arche.

Bost, B. 1997. « Un Pirandello sans risque ni mystère au TNP ». *Le Monde*, 26-27 octobre, page inconnue.

Buffard, C-H. 1997. Texte dans le programme de *Six personnages en quête d'auteur* du Théâtre National Populaire de Villeurbanne. Page inconnue.

Cabrera, H. 2006. « El derrumbe en tonos de gris » [L'écroulement dans des tons gris]. Autres données inconnues.

\_\_\_\_\_. 1998. « Un sainete en el San Martín » [Un saynète au San Martín]. *Página 12*, 22 avril, page inconnue.

Caffera, E. 1972. « La princesa que quería vivir » [La princesse qui voulait vivre]. *Cronista comercial*, 27 juin, page inconnue.

Cartier, J-A. 1965. « « Yvonne » par le Théâtre de Bourgogne à l'Odéon-Théâtre de France ». *Paris-Normandie-Rouen*, 14 octobre, page inconnue.

Casarès, M. 1980. *Résidente privilégiée*. Paris: Fayard.

Cedola, E. 2000. « El humor de la tragedia » [L'humour de la tragédie]. *El día*, 29 mars, page inconnue.

Claus, M. M. 1972. « El teatro que regresa » [Le théâtre qui revient]. *Esquel*, 19 mai, page inconnue.

Consentino, O. 2000. « La carcajada más dolorosa » [L'éclat de rire le plus douloureux]. *Clarín*, 20 mars, p. 5.

\_\_\_\_\_. 1998a. « Jorge Lavelli. Regreso con fantasmas » [Jorge Lavelli. Retour avec des fantômes]. *Clarín*, 16 février, page inconnue.

\_\_\_\_\_. 1998b. « Pirandello entre bambalinas » [Pirandello sur les planches]. *Clarín*, 15 avril, p. 6.

\_\_\_\_\_. 1998c. « Ser o no ser, esa es la cuestión » [Être ou ne pas être, là est la question]. *Clarín*, 20 avril, p. 3.

Costa, I. 2000. « Actuar hasta el límite » [Jouer jusqu'aux limites]. *Clarín*, 31 mai, p. 12.

\_\_\_\_\_. 1998. « Más allá de los conflictos » [Au-delà des conflits]. *Clarín*, 28 décembre, page inconnue.

Côté, J-F. 2005. *Architecture d'un marcheur, entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac.

Cruz, A. 2006. « La accidentada trama de un rey sin suerte » [La trame accidentée d'un roi sans chance]. *La Nación*, 9 novembre, page inconnue.

Cruz, J. A. 1998. « Diálogos: Jorge Lavelli » [Dialogues: Jorge Lavelli]. *La voz del interior*, 12 mars, p. 2E.

Delgado, M. M. 2000. « The Latin American Presence. An Argentine in Paris: An Interview with Jorge Lavelli ». In *The Paris Jigsaw International and the City's Stages*, sous la dir. de Maria M. Delgado et David Bradby, p. 218-231. Manchester: Manchester University Press.

Delpech-Poirot, B. 1965. « « Yvonne », de Witold Gombrowicz ». *Le Monde*, 6 octobre, page inconnue.

Derrida, J. et A. Dufourmantelle. 1997. *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. Paris : Calmann-Lévy.

Djuvara, N. M. 2004. *Bucarest-Paris-Niamey et retour, ou Souvenirs de 42 ans d'exil, 1948-1990*. Paris: L'Harmattan.

Dort, B. 1988. *La représentation émancipée*. Arles : Actes Sud.

Dubatti, J. 1998. « Jorge Lavelli, vencido por la burocracia. Una pálida sombra de lo que pudo ser » [Jorge Lavelli vaincu par la bureaucratie. Ce qu'on voit c'est un ombre pâle, de ce que le spectacle aurait pu être]. *El Cronista*, 24 avril, page inconnue

Dufour, M-J. 1997. « Jorge Lavelli : « ne pas faire du pirandellisme » ». *Le Progrès*, 9 octobre, page inconnue.

Duparc, C. 1993. « Aïe! Hitler ». *L'Express*, 3 juin, p. 140.

\_\_\_\_\_. 1993. « Le défricheur de la Colline ». *L'Express*, 7 janvier, p. 84-86.

Durán, A. 2000. « Hitler antes del Führer » [Hitler avant le Führer]. *Revista Trespuntos*, 30 marzo, page inconnue

Duroux, R. et A. Montandon (dir. publ.). 1999. *L'émigration : le retour*. Clermont-Ferrand : Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines.

Espinosa, P. 2004. « Calderón de lujo por Lavelli » [Calderón de luxe par Lavelli]. *Ámbito financiero*, 31 août, page inconnue.

Fehrman, S. 1998. « *Seis personajes en busca de autor: Pieza de museo* » [Six personnages en quête d'auteur: Pièce de musée]. *Trespuntos*, 22 avril, p. 44.

Feoli-Gudiño, A. Entretien en espagnol avec Jorge Lavelli, à Paris, le 20 novembre 2007. Voir appendice A.

\_\_\_\_\_. Entretien téléphonique avec Andrei Serban, à Paris, le 19 décembre 2007. Voir appendice B.

Ferney, F. 1998. « Trop prévisible ». *Le Figaro*, 10 février, page inconnue.

Fontana, JC. 1998. « La magia de reelaborar una idea » [La magie d'élaborer à nouveau une idée]. *La Prensa*, 21 avril, p. 36.

Freiro, S. 2006. « Urdapilleta y un sólido Lear » [Urdapilleta (nom du protagonista) et un solide Lear]. Autres données inconnues.

Gautier, J-J. 1965. « À l'Odéon. *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz ». *Figaro*, 6 octobre, page inconnue.

Godard, C. 1965. « Yvonne arrache les masques ». *Nouvelles Littéraires*, 30 septembre, page inconnue.

Hayter, A. 1966. « Nobody Dared Clap ». *Plays and Players*, mars, page inconnue.

Laferrière, D. 2009. *L'énigme du retour*. Montréal : Boréal.

Lavelli, J. 1998. « Una tragedia contemporánea » [Une tragédie contemporaine]. *Clarín*, 15 avril, page 7.

\_\_\_\_\_. 1965. « L'univers d'un théâtre que j'aime ». In *Programme d'Yvonne, princesse de Bourgogne à L'Odéon-Théâtre de France*, p. 11. Paris : L'Odéon-Théâtre de France.

\_\_\_\_\_ et D. Salkin. 1999. *Jorge Lavelli : maître de stage : à propos de "La ronde" d'Arthur Schnitzler suivi du stage par Delphine Salkin*. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman.

Leon, G. 1965. « Au théâtre de France. *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz. Une symphonie fantastique ». *L'Humanité*, 11 octobre, page inconnue.

Leonardini, J-P. 1997. « Décidément on n'arrête pas de jouer à tout à cent ans ». *L'Humanité*, 13 octobre, page inconnue.

Lyon, K. J. 1982. *Bertolt Brecht in America*. Londres: Methuen.

Manuello, N. 1998. « Merveilleux Duchaussoy ». *France-Soir*, 23 février, page inconnue.

Mazas, L. 2000. « La serpiente y el ave Fénix » [Le serpent et le phénix]. *Esto que pasa*, 3 avril, p. 12.

Mbom, C. 1999. « Le retour, une aventure pluridimensionnelle et polysémique ». In *L'émigration : le retour*. Études rassemblées par Rose Duroux et Alain Montandon, p. 167-178. Clermont-Ferrand: UFR Lettres.

Menta, E. 1995. *The Magic World Behind the Curtain, Andrei Serban in the American Theatre*. New York: Peter Lang.

Merino, W. H. 1998. « Regreso con gloria » [Retour glorieux]. *Revista nueva, diarios del interior*, 15 mars, page inconnue.

Montandon, A. 1990. « Le retour d'Ulysse ». In *L'émigration : le retour*, études rassemblées par Rose Duroux et Alain Montandon, p. 13-23. Clermont-Ferrand : Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines.

Nores, D., C. Godard et G. Erismann. 1971. *Lavelli. Suivi d'une étude sur Orden et le théâtre musical*. Paris: C. Bourgois.

Nouss, A. 2003. « Expérience et écriture du post-exil ». In *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la dir. de Pierre Ouellet, p. 23-33. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Pacheco, C. 1998a. « Intérpretes esquemáticos en un juego contemporáneo » [Des interprètes schématiques dans un jeu contemporain]. *La Maga*, 22 avril, page inconnue.

\_\_\_\_\_. 1998b. « Un Lavelli intenso » [Un Lavelli intense]. *Crónica (Matutina)*, 25 avril, page inconnue.

Pisani, G. 2007. *Dépaysage*. Paris : Théâtre Ouvert/Tapuscrit.

Quiroga, O. 2000. « Lo siniestro y la poética del horror » [Ce qui est sinistre et la poétique de l'horreur]. *El Cronista*, date inconnue, page inconnue.

Rago, M.A. 2004. « La ilusión fascinante del poder » [L'illusion fascinante du pouvoir]. *Clarín*, date inconnue, page inconnue.

Ricœur, P. 1996. « L'identité personnelle et l'identité narrative ». In *Soi-même comme un autre*, p. 137-166. Paris : Gallimard.

Said, E. 1992. « Reflections on Exile ». In *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures*, p. 357-366. Cambridge: MIT Press.

Schoo, E. 2006. « Reunión de talentos » [Réunion de talents]. Autres données inconnues.

\_\_\_\_\_. 1972. « La conciencia es insoportable » [La conscience est insupportable]. *Panorama*, juin, p. 58.

Sibony, D. 1998. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil.

Stevanovitch, E. A. 1972. « Teatro: Yvonne (I) de Witold Gombrowicz en el Martín Coronado » [Théâtre: Yvonne (I) de Witold Gombrowicz au Martín Coronado]. *Siete Días*, 10 juillet, page inconnue.

Tcherkaski, J. 1983. *El teatro de Jorge Lavelli: el discurso del gesto* [Le théâtre de Jorge Lavelli: le discours du geste]. Buenos Aires: Belgrano.

Thébaud, M. 1997. « TNP de Villeurbanne. Lavelli dans le labyrinthe de Pirandello ». *Le Figaro*, 14 octobre, page inconnue.

Todorov, T. 1996. *L'homme dépaysé*. Paris : Éditions du Seuil.

Urfeig, V. 1998. « Patricio Contreras, enojado. Un problema de cartel postergó una obra teatral » [Patricio Contreras fâché. Un problème d'affiche a repoussé une pièce de théâtre]. *Clarín*, 18 avril, p. 71.

Veroutis, A. 1998. « “Los actores argentinos son sensibles” » [Les acteurs argentins sont sensibles]. *Crónica (Matutina)*, 5 avril, p. 29.

Auteur inconnu. 2006. « Luces y sombras de “Lear” » [Lumières et ombres de “Lear”]. *Ámbito Financiero*, 4 juillet, p. 2.

Auteur inconnu. 2000. « ¿De qué se rien? » [De quoi vous riez?]. *Revista Vientidós*, 23 mars, page inconnue.

Auteur inconnu. 2000. Sans titre. *UNO*, 8 juin, page inconnue.

Auteur inconnu. 1998. « El regreso tranquilo de Lavelli. Con la obra “Seis personajes en busca de autor”, de Luigi Pirandello, el director argentino que triunfa en Francia vuelve a subirse a la cartelera porteña. [...] » [Le retour tranquille de Lavelli. Avec *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, le metteur en scène argentin qui triomphe en France retourne à l'affiche du port de Buenos Aires]. *Buenos Aires Económico*, 24 avril, p. 26.

Auteur inconnu. 1997. « Jorge Lavelli retoma su relación con los porteños » [Jorge Lavelli reprend sa relation avec les gens de Buenos Aires]. *Télam*, 26 juin, page inconnue.

Auteur inconnu. 1972. « De cómo también es posible ser profeta en tierra propia » [Comment est-il possible d'être prophète dans son propre pays aussi?]. *La Prensa*, 25 juin, page inconnue.

Auteur inconnu. 1972. « Efectos de puesta en escena apuntalan un texto vulnerable » [Les effets de la mise en scène appuient un texte vulnérable]. *Clarín*, 26 juin, p. 6.

Auteur inconnu. 1972. « Jorge Lavelli : mano a mano con la violencia » [Jorge Lavelli : main dans la main avec la violence]. *Siete Días*, 4 juillet, page inconnue.

Auteur inconnu. 1972. « Preocupaciones estéticas en una ruptura con formas tradicionales » [Préoccupations esthétiques dans la rupture avec les formes traditionnelles]. *La Nación*, 25 juin, page inconnue.

Auteur inconnu. 1972. « Teatro » [Théâtre]. *Acción*, 1er juillet, page inconnue.

Auteur inconnu. 1972. « Triunfal reencuentro de Lavelli con el público teatral porteño » [Retrouvailles avec succès entre Lavelli et le public théâtral du port]. *La Gaceta*, 26 juin, page inconnue.

Auteur inconnu. 1972. « Un ángel espantoso » [Un ange épouvantable]. *Análisis*, 30 juin, page inconnue.



Auteur inconnu. 1972. « Un argentino que triunfó en París : Jorge Lavelli » [Un argentin qui a triomphé à Paris : Jorge Lavelli]. *Clarín*, 28 mai, page inconnue.

Auteur inconnu. 1971. « Jorge Lavelli dirigirá en el país en 1972. Debió alcanzar la fama afuera para lograr ser invitado a dirigir aquí » [Jorge Lavelli mettra en scène au pays en 1972. Il a dû atteindre la célébrité à l'étranger pour réussir à être invité ici]. *El Tribuno*, 11 décembre, page inconnue.

Auteur inconnu. 1966. « Yvonne, princesse de Bourgogne ». *Actualités du Théâtre de Bourgogne*, no 13, page inconnue.

Auteur inconnu. 1965. « Après ses triomphales représentations au Festival de Venise. Le Théâtre de Bourgogne joue depuis jeudi, à l'Odéon-Théâtre de France ». *Les Dépêches Dijon*, 1er octobre, page inconnue.

Auteur inconnu. 1965. « Le drame de Gombrowicz. N'avoir pas été joué quand il était d'avant-garde ». *Tribune de Paris*, 10 octobre, page inconnue.

Auteur inconnu. 1965. « Yvonne, princesse... ». *Tribune des Nations*, 8 octobre, page inconnue.

### Documents audiovisuels

Brockway, Merrill, Margaret Croyden, Andrei Serban et Ellen Stewart. 1974. *Three Greek Plays*. VHS, coul., 57 min. Kent : Creative Arts Television Archive.

Lavelli, J. 2006. *Le roi Lear*. Fragments de la captation de spectacle. Centre de documentation du Théâtre San Martín. 2h48.

\_\_\_\_\_. 2004. *La fille de l'air*. Fragments de la captation de spectacle. Centre de documentation du Théâtre San Martín. 2h38.

\_\_\_\_\_. 2000. *Mein kampf (farce)*. Fragments de la captation de spectacle. Centre de documentation du Théâtre San Martín. 2h40.

\_\_\_\_\_. 1965. *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Captation audio de spectacle. France Inter. 1h48.

Ravez, Agnès, et Philippe Rouy. 2002. *Beyrouth, Littoral*. DV Cam, coul., 63 min. Limoges : Asil Production.

Serban, A. 2007. *La mouette*. Captation de spectacle. Archives du Théâtre national Radu Stanca. 2h57.

\_\_\_\_\_. 2007. *Oncle Vania*. Captation de spectacle. Archives Théâtre hongrois de Cluj. 2h50.

\_\_\_\_\_. 1992. *La cerisaie*. Captation de spectacle. Archives Théâtre national de Bucarest. 2h35.

\_\_\_\_\_. 1991. *Médée* (dans *Une trilogie antique*). Captation de spectacle. Archives Théâtre national de Bucarest. 1h15.

\_\_\_\_\_. 1990. *Une trilogie antique (Les Troyennes et Électre)*. Captation des répétitions et du spectacle. Archives Théâtre national de Bucarest. 3h03.